

Ved ødemarken

En kommentert oversettelse av Samantha Harveys

The Wilderness

(utdrag)

**Masteroppgave i litterær oversettelse
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Oslo
Høsten 2009**

av Pål Heggøy Aasen

Veileder: Ragnhild Eikli

Takk

til Ragnhild Eikli for ypperlig veiledning, fine samtaler og viktig oppmuntring!

Takk også til Bergljot Behrens for velvillig bistand med teoretisk terminologi.

Innhold:

Om The Wilderness	s. 4
Om utvalget	s. 5
Ved ødemarken	s. 6
Kapittel 1	s. 7
Kapittel 3	s. 14
Kapittel 9	s. 20
Kapittel 10	s. 27
Kommentar til oversettelsen av The Wilderness	s. 37
Teoretisk innledning	s. 38
Intertekstuell kontekst	s. 42
Intratekstuell kontekst	s. 44
Grammatiske forhold: Om eksplisitering og transponering	s. 48
Grammatiske forhold: Om tegnsetting og konjunksjoner	s. 51
Spesielle referanser	s. 53
Pragmatiske forhold	s. 54
Om idiomer og faste uttrykk	s. 57
Poetiske forhold	s. 59
Konklusjon	s. 63
Bibliografi	s. 64
Kildeteksten: <i>The Wilderness</i>	s. 66

Om *The Wilderness*

The Wilderness er Samantha Harveys debutroman, utgitt i februar i år (2009). Den følger Jacob, en arkitekt i begynnelsen av 60-årene som er i ferd med å utvikle Alzheimer. Denne sykdommen er imidlertid ikke bare tematisk sentral, men griper også inn i romanens formelle struktur, siden det er spillet mellom minner og glemsel som her blir gjort til et slags narrativt prinsipp. Det meste av det vi blir fortalt om Jacobs liv kan selv ikke innenfor fiksjonen betraktes som fakta, i og med at de ulike minnene stadig motsier hverandre. Noen holdepunkter finnes likevel. Første kapittel etablerer romanens nåtidsplan. Handlingen på dette planet strekker seg fra første til siste kapittel over fire år, og i ”historisk” tid befinner vi oss på midten av 1990-tallet. Ved romanens begynnelse er sykdommen åpenbart allerede under utvikling. Jacobs sønn Henry sitter i fengsel, og kona Helen er død for noen måneder eller høyst et par år siden. I de påfølgende kapitlene rekonstruerer Jacob noe famlende sitt ekteskap. Han møtte Helen i London; etter kort tid flyttet de sammen til hans oppvekstrakter i Lincolnshire. Hun er sterkt troende, han en tviler i religiøse spørsmål. De har etter hvert to barn; datteren Alice i tillegg til Henry, men Jacob er ikke enig med seg selv om hvor datteren er, eller hva som har skjedd med henne. En udefinerbar skyldfølelse er uansett hele tiden tilstede. Barndomsvenninnen Eleanor, som driver baren *The Sun Rises*, blir Jacobs sporadiske elskerinne. Jacob har også et svært kort forhold til den unge Joy, som en kveld dukker opp på *The Sun Rises* i en gul kjole. Kanskje er dette forholdet bare en fantasi, men det er uansett et minne Jacob stadig vender tilbake til. Moren Sara er også markant til stede i Jacobs minner. Vi får kjennskap til enkelte detaljer om hennes bakgrunn som jødisk innvandrers fra Østerrike, noe som delvis kan forklare Jacobs sterke politiske engasjement for staten Israel på 1960-tallet.

Etter Helens død blir Eleanor Jacobs samboer og pleierske, og stadig mer det siste ettersom sykdommen skrider frem. Hun følger ham jevnlig til det som trolig er en spesialklinikk for Alzheimer-pasienter, og det er fra disse terapitimene leseren får en snev av ”objektiv” informasjon om Jacobs stadig forverrede tilstand. Selv veksler han mellom aksept, fortvilelse og fornektelse i forhold til sin sykdom, men nevner den aldri ved navn. I romanens siste kapittel (kapittel 15) er Jacob nærmest fullstendig dement. Likevel kan han selv hevde at ”[n]othing is lost” (328). Og noe er åpenbart fortsatt i behold: først og fremst den sanselige og liksom barnlig reflekterende tilstedeværelsen som holder både Jacob og romanen oppe til det siste.

Om utvalget

Jeg har oversatt kapittel 1, første del av kapittel 3, samt kapittel 9 og 10 av *The Wilderness*. Utvalget er styrt av to hensyn: for det første å fokusere på de delene av romanen som jeg mener er de mest interessante og utfordrende rent litterært, med sterke innslag av ”lyrisk” prosa, dvs prosa med billedlig, rytmisk og klanglig originalitet. For det andre har jeg villet følge noen tematiske tråder for å skape sammenheng og lesbarhet i utvalget. Det første kapittelet fungerer som en form for eksposisjon, der de fleste av romanens viktige elementer blir presentert i kim. Det etablerer også to adskilte narrative nivåer; et nåtidsplan på den ene siden og et mangfold av fortidige referanser på den andre. I kapittel 3, 9 og 10 er det utviklingen av nåtidsplanet som dominerer tekstmassen, mens de mange tilbakeskuende passajene som romanen for øvrig består av, stort sett er representert som glimtvis minner. Dermed er de avdøde Helen (kona) og Sara (moren) ikke spesielt tilstedeværende i utvalget, som legger tydeligere vekt på Jacobs forhold til sønnen Henry (gjennom farens besøk i fengselet) og samboeren Eleanor.

Denne tematiske sammenhengen gir dessuten anledning til å vise frem noe av det som kjennetegner romanens formelle komposisjon – de mange intratekstuelle referansene; den motiviske og metaforiske konsekvensen som binder verket sammen og bidrar til dets troverdighet og styrke som fiksjon.

Ved ødemarken

Blant et hav av hendelser og navn som nå er glemt, finnes det enkelte episoder som flyter påfallende lett til overflaten. De har ingen rimelig rekkefølge og heller ingen forbindelser seg imellom. Han holder blikket mot bakken under, merkelig nok, for det var en gang da han ville vært opptatt av horisonten eller himmelen over og latt seg begeistre over bare omfanget av det hele. Nå forsøker han å skjelne blant fremtoninger i miniatyr i håp om å finne trøst i dem: bygningene tre tusen fot under, myrheiene så mørke og lave at de mister perspektiv, fengselet og luftgården, menn som løper i bane rundt et treningsfelt, en snev av forstad.

Piloten roper et eller annet og peker mot høyre. Langt der borte er en skog i ferd med å felles, og de ser et tre som vakler og faller, og så enda et, som fyrstikker.

”Helt uvirkelig herfra!” roper piloten.

”Ja,” svarer han. ”Quail-skogen. Som faller.”

Han bøyer seg fremover mot piloten og rører ved skulderen hans uten helt å vite hva han mener med å gjøre det. Noe med å kjenne et feste, kanskje – han ønsker seg tilbake på fast grunn, og føler seg kvalm og litt redd. Uansett må piloten ha mistolket hånden som et flagrende skjerf eller til og med en fugl ute av kurs, for han snur seg ikke.

”Sønnen min!” roper han. ”Der nede, i fengselet!”

Piloten nikker og viser tommelen; kanskje har han misforstått.

”Jeg tegnet det fengselet, den nye delen, en gang i sekstiårene,” hoier han inn i vinden.

”Ja,” svarer piloten. ”Det er grusomt, helt enig. Ødelegger landskapet.”

Han lener seg ut så langt han tør. Kan han få øye på sønnen? Kan de se hverandre? Han skimter med et drag av misunnelse mennene som løper rundt og rundt, mekanisk elegante som maur. Der er Henry. Nei, han tar feil. Der, kanskje. Der? Umulig å si, innser han. Sett herfra er de magre alle sammen, og dessuten gjør vinden synet slørete. Fengselet forsvinner bak dem nå som piloten legger over mot øst, og et stykke strand kommer til syne.

”Sønnen min ble sinnssyk,” roper han til piloten. Han vil avklare dette med én gang, siden folk har mer til overs for sinnssyke enn for kriminelle. ”En liten stund, etter at moren hans døde,” legger han til. For folk har tross alt ikke mye tålmodighet med sinnssyke heller.

Pilotens ene ord til svar blir snappet av vinden. Det hørtes litt ut som et ”nei”, som om vinden selv, eller selve atmosfæren, simpelthen var uenig med ham.

For å roe de springende tankene fokuserer han på den tykke nakken til piloten og den sammenrullede kragen, og lurar på hva det materialet kalles. Det er ikke lær, men noe

lignende, noe ganske vanlig, noe han burde komme på. Noe slikt som han en gang har kunnet. Han berører den varsomt og trekker så til seg hånden, slår hendene sammen og legger dem mot haken. Han lukker øynene og kjenner så vidt at det velter seg i magen; om de bare kunne senke farten, eller lande.

Nå søker han i minnet etter Henry, og det eneste han fanger inn, er det vanlige kaoset av fakta. Henry, som etter at Helen var død, løp over jordet bak vognskuret med en forskjærkniv mens han fulgte etter vingelysene fra et fly og ropte: ”Der er Gud, kom tilbake, din himmelske jævel!” Noen ville kanskje si at dette ikke er noe godt minne, men så kunne han bemerke at det ikke er det gode ved et minne han er ute etter, det er minnet selv; smaken av det og følelsen av å røre ved det, bekreftelsen det gir av ham selv. Han strekker seg fremover igjen i et forsøk på å få pilotens oppmerksomhet.

”Snart nede?” får han frem.

Piloten viser tommelen igjen og legger om, dypere inn i massen av himmel som glir over i sjøen, der alt er uhåndterlig stort og vidunderlig, alt er *umåtelig*, tenker han. Han trøster seg med den begrensende tanken på fengselet, dets fire T-formede fløyer og trange celler.

De seiler videre; dersom han hadde hatt større valgfrihet, ville han fått panikk. Slik det nå er, med motorbrølet som overdøver alt, og vinden som pisker armer og bein godt inntil kroppen, innser han seg pakket sammen i en ufrivillig sinnsro, holdt tilbake og nede i tankene sine. Akkurat nå finnes bare bildet av Henry som løper manisk over jordet etter det flyet – minnet er like levende og fiksert som et nattlig landskap i det plutselige, skarpe lyset fra et lynnedslag – og deretter et ganske annet bilde av Henry, noe senere, etter en tid på sykehus og medisiner som gjorde at han mistet håret, idet han knytter på seg forkleet Helen hadde gitt ham, i ferd med å begynne en lang, søvnig omgang med kakebakst: Spesialitetene hans var *hamantaschen* og mandelkaker fra farmorens håndskrevne jødiske kokebok. Huset luktet av smeltet sukker i ukevis etterpå.

Det er dette at luften fullstendig har gått ut av sønnen som plager ham mer intenst enn noe annet i livet, og han ser ham for seg stadig krypende, som et objekt som fjerner seg.

Fengselet kommer et øyeblikk til syne igjen over kanten av flyet, og så forsvinner det. Han lukker øynene. For en stund siden, etter å blitt syk, brøt Henry seg inn i tre hus i sin egen gate midt på dagen, på jakt etter alkohol, eller penger til å kjøpe alkohol, eller noe å selge for å skaffe seg penger til alkohol. Det var et så udugelig forsøk på innbrudd - i ett av husene satt beboerne og spiste lunsj – at Henry ble arrestert og dømt til samfunnstjeneste, som han ikke avtjente fordi han alltid var for full til å møte opp.

Han fortalte i retten at han sannsynligvis kom til å fortsette med innbrudd, ikke fordi han mente det var riktig å gjøre det, men fordi han likte å drikke, og drikkingen gjorde ham uansvarlig. Dermed ble han dømt til fengsel og tvangsavrusning; Henry godtok dette uten protester og virket nesten lettet. Ja, han husker uttrykket i sønnens ansikt – et kort smil, et oppadvendt blikk liksom rettet mot Helen, og så bemerkningen: *Faren min tegnet det fengselet, det blir som å komme hjem.*

Forbrytelsene var trivielle, fortvilte og drevet av alkoholen, en nedadgående spiral som diffust lot seg avlese i sønnens fremtoning. Hele livet hadde Henry vært velsignet med en fyldig hårmanke som omkranset ansiktet, en lubben – men ikke tykk – figur, myke trekk som minnet om bløtdyr, en fornem høyreist holdning som en stor drøvtygger, lange øyevipper. Moren hans sa ofte han var vakker. Men nå er han hårløs og mager. Øynene er fortsatt mørke og klare, og han er fortsatt flott å se på dersom om man bare kan overse det ulykksalige ved ham, men det er jo nettopp dét – det ulykksalige er en form for spedalskheter. Man kan ikke overse det.

Kanskje har han egentlig ikke lyst til å få øye på sønnen. Flyet som henger og vaier i luften uten feste, synes bare å forsterke forvirringen i hodet desto mer, og han roter sammen to navn i tankene: Henry, Helen, Helen, Henry. Navnene ligner hverandre – av og til forveksler han dem. Hva om han en dag glemmer dem fullstendig. Hva da?

Under dem flyr en fugl, to eller tre fugler. Langt der nede glir bilene dovent langs en vei. Han er fortsatt oppmerksom på sin utsatte posisjon, og frykten lar seg ikke riste av. Han tvinger tankene bratt ned i dypet av minnene, der han alltid finner trøst: han og Helen som seiler av gårde på bryllupsreisen langs den praktfulle strømmen av en amerikansk landevei. En brun bil, en eneste lav sky på den dype himmelen.

Men så går bilderekken helt brått og uvørent over i det han gjenkjenner som begynnelsen til en uhyggelig montasje fra sin kones liv, satt sammen som for å pine og plage. Først dukker hun opp i et slags matt glimt (som holder seg lenge nok til å antyde noe, men uten at dette lar seg utforske); hun sitter sammensunket ved kjøkkenbordet. Det er den helt karakteristiske og merkelig tause holdningen, dette påfallende at hun ikke synes å puste. Ja visst, og ringfingeren utstrakt på den melaminlaminerte bordplaten som om den var løsgjort fra resten av hånden, åpenbart bare for å skape en dramatisk effekt.

Han tvinger tankene tilbake på den brune bilen og skyen som syntes å forfølge dem. Time etter time slik, han og henne, side om side og adskilt bare av et håndbrekk mens de undret på hvorfor livet hadde slynget dem sammen. I minnet ser de unison med ett par øyne, de spiser, drikker og føler de samme tingene uten å kjenne hverandre i det hele tatt. Oppmerksomheten

deres deler seg bare når de elsker, når øynene hans er rettet mot puten og hennes mot taket. Selv da er det en underlig og lykksalig kraft som støter en spermie mot et egg og setter i gang skapelsen av et nytt par øyne, nye felles øyne. Hvem vet om dette er kjærlighet; det er godt mulig, det har alle ingrediensene.

Så er de i tinghuset i Allegheny County. Helen står på dets venezianske Sukkenes Bro med øynene lukket, og de fregnede øyelokkene sitrer mens tankene passerer bak dem. På den ene siden av broen, bemerker han, er tinghuset: Her er de frie og fromme, de som dømmer. På den andre siden er fengselet: fangene, de dømte. Sukkenes bro er en moralsk konstruksjon, og som arkitekt er han i ferd med å bli interessert i nettopp dette: moralen, redeligheten i en bygning. Og kona hans åpner øynene, rister på hodet og forteller ham at en Sukkenes bro ikke har mer med moral å gjøre enn en bro mellom bensinstasjoner på hver sin side av en motorvei. Hun formaner ham mildt: Man skal passe seg for å snakke ovenfra og ned. Folks moral strekker seg gjerne i motsatte retninger – spørsmålet er bare hvilken kurs de følger for øyeblikket.

Han griper hånden hennes, de er ikke på samme bølgelengde. Aldri; hun befinner seg alltid på en høyere frekvens, og som for å understreke dette poenget skal han til å nynne Buddy Holly-melodien han har i hodet idet hun begynner å sitere et stykke fra Høysangen, femte kapittel. *Min elskedes øyne er som duer ved rinnende bekker, de bader seg i melk* – og så forteller hun at hun tror hun er gravid.

Han løfter henne og snurrer henne rundt, slik han vet at en mann har å gjøre med sin kone når hun kommer med slike nyheter. Kjenner han glede? Det er godt mulig det er glede, gledens rus og panikk, og den sykelige følelsen av å falle inn i noe uten en synlig bunn. Så treffer de svevende føttene hennes en tomflaske som står på bakken, og hun gjør seg fri fra ham og bøyer seg for å plukke opp glasskårene. Han setter seg på huk for å hjelpe til.

”Jake,” sier hun. ”Babyen kan hete Jacob, som du.”

Men han er uenig, har aldri sett poenget ved at fedre og sønner har samme navn når det er så mange navn å velge blant, og som et alternativ foreslår han noe annet, noe han ikke lenger husker.

”Henry da,” sier Helen. ”Han kan hete Henry.”

”Hva om det ikke blir en gutt?”

”Han blir det, jeg har drømt det.”

Disse minnene som stiger til overflaten, kommer ikke bare av seg selv. Nei, han søker dem, også når han ikke egentlig er seg bevisst det, han kjemper seg inn i dem og tvinger kiler gjennom dem. Han leker seg med å forsøke å binde dem sammen og finne ut av det riktige tidsforløpet. Dersom det var bryllupsreisen deres, hadde de giftet seg nylig: Det er dette

bryllupsreise betyr, en ferie for de nygifte. Han kan nikke fornøyd mot klarheten i denne innsikten, og så kan han gå videre. Kona hans het Helen. Dersom det var bryllupsreisen deres, var de unge, og han var ferdig utdannet, og Henry var unnfanget.

Her er Helen igjen, den nakne skulderen hennes under ham og hoftene hennes spisse mot hans; hun var bare tjue da. De er i sengen, så i bilen. Det er et håndbrekk mellom dem; hun legger venstre hånd liksom tilfeldig på det, og han får øye på ringfingeren, i statisk ro mot strømmen av trafikk.

Fra bilradioen kommer nyheten om at en ape akkurat har kommet levende tilbake fra en romferd, og det finnes bilder fra romskipet. Inne i magen til Helen er Henry et enslig, blunkende øye. Helen sier at luftfart er en helt glimrende oppfinnelse, og at den ved hjelp av bilder gjør det mulig for jorden å se seg selv fra det ytre rom.

”Om ikke annet,” sier hun og stryker håret bak øret, ”blir menneskenes eksistens grundig rettferdiggjort i og med denne gaven til jorden, synets gave, en slags bevissthet. Skjønner du hva jeg mener?”

”Nei,” sier han utfordrende etter en pause. ”Ikke egentlig. Men det høres jo ettertenksomt ut.”

Han har fortsatt Buddy Holly i hodet, og blikkboksstemmene fra radioen (ordet ape høres så merkelig og primitivt ut i den moderne bilen på de brede veiene). Det er en slags vedvarende, henrykt absurditet i dette, med alle millionene av mennesker i verden, at han nå tilhører Helen og hun ham.

Piloten styrer todekkeren mot venstre, og flyplassen kommer til syne. ”Vi går inn for landing nå,” roper han og peker nedover.

Ja vel, tenker han mens han igjen stirrer på mannens krage. Flyet synes å bli trukket bakover, forsiktig og sakte. Selv her oppe, uten grep om tingene og med følelsen av å henge i en tråd som en marionette, finner han krefter til å bekymre seg over dette manglende ordet. Lær? Nei, ikke lær. Men noe lignende. Ordet *fell* dukker opp, men han vet det ikke er riktig, fell er bare et ord som dumper ned i hjernen hans ingensteds fra; en bjørnefell, å felle et tre. Det har ingenting med glemsel å gjøre, det dreier seg om å miste og aldri få igjen – først dette lær-ordet og så resten av dem, alle sammen.

Myrheiene brer seg ut foran dem, og bak dem blir Quail-skogen revet ned tre for tre. Man må passe på, tenker han idet han vender seg fra mannens rygg og strekker seg for å få sett bakken under, ikke å bli for knyttet til det som er forsvunnet, og i stedet sette pris på det som finnes. Han får øye på husene som små, nette ruter nedenfor, og tenker, som han alltid har gjort, at denne menneskenes lek ikke skulle foraktes som en invasjon av naturen, men i stedet

bli akseptert, til og med elsket; han sier navnene på noen av gatene inni seg og kartlegger områdets himmelretninger og landemerker med hendene i fast grep omkring knærne.

Da han forventer at flyet skal gå inn for landing, vender piloten plutselig flynesen oppover mot den tomme, blå himmelen. "En siste dans!" roper han. Vinden river gjennom cockpiten idet de skifter retning, og fengselet dukker opp langt der nede, på skrå som om det er i ferd med å skli av jordoverflaten. Han kikker fort ned og ser, tror han, en skikkelse som vinker. Henry sa han ville se etter ham og vinke. Han løfter armen til svar, mindre anspent nå og mer opprømt på grunn av luften som slår mot dem og retningsløsheten idet flyet krenger og landskapet endrer seg raskere enn hjernen kan få oversikt over.

De gjør en stor, brølende loop. Han kjenner seg kvalm og ung, tenker med ett på Joy i den gule kjolen, og idet han blunker, er bildet borte. Joy, lykke! *Nakhes*, som moren hans ville sagt mens hun fortsatt tillot seg å snakke jiddisk. Moren hans ville vært henrykt over Joy; ville alltid ha ment at han valgte feil. Han lener seg tilbake og ser opp, for første gang, mot himmelen.

Idet flyet bremser farten, begynner det å dale, altfor brått. Og med oppbremsingen kommer frykten. Han ser på klokken. Et øyeblikk klarer han ikke forstå hva viserne driver med, hvordan de beveger seg eller hvorfor. Han studerer dem som et barn. Kvart på tre, kvart på fire, noe sånt. Jeg ble dårlig, vil han si til piloten, som for å antyde for seg selv: Jeg er ikke lenger dårlig. Det er umulig å godta at man aldri skal bli bra igjen, og at alt man har skal bli borte. Menn er ikke programmert til å tenke slik, de kommer alltid til å prøve lykken rundt neste hjørne med håp om at noe, *noe*, skal dukke opp der.

Man har bedt ham om ikke å tenke på det, og sønnen hans gir ham en halvtimes flytur til bursdagen slik at han kan stenge det ute. "Hva da?" sier han. "Bursdagen min?" "Nei," retter sønnen. "Disse – problemene." Og så kysser han ham, og den rene, utilgjorte, vakre skikkelsen befris for en kort stund fra sin elendighet i denne ene, enkle utvekslingen. Henry trenger ikke lenger stå på tærne for å nå opp til kinnet hans. Hvor gammel er Henry, spør han seg, og for den saks skyld, hvor gammel er han selv? Når har han bursdag? Hvilket år ble han født? Han klarer ikke huske det i det hele tatt.

Han tenker på Helen som stryker håret bak øret og leser fra Høysangen: *Min elskedes øyne bader seg i melk* – og føttene hennes som knuser glass, og hun som pirker i en porsjon med *fish and chips* pakket i avisapir mens hun leser nyhetene. Ape i verdensrommet. Morsmelk ga baby hjerneskade. Israel angriper Egypt. Hund i verdensrommet. Nedbemanning på tjue tusen i stålindustrien. Ape i verdensrommet. Hjerneskade. Hun som pirker i frityrdeig med de magre fingrene sine før hun glatter ut avisapioret og sier: "Jeg skal ta vare på dette, dette er

viktig,” og han som krøller det sammen til en ball og kaster det i søppelbøtten. ”Det stinker,” kunne han si da, ”og dessuten er det flere nyheter i morgen.”

Flyet synker ned mot landingsstripen, og han trekker et lettelsens sukk mens han idet motoren senker farten, i dens stadig langsommere dunking, legger merke til en velkjent, snikende lengsel etter å komme seg hjem.

Han kjenner veien til The Sun Rises som sin egen hånd. Han vet helt ubevisst når han må skifte gir, når han skal senke eller øke farten, hvilke hull i veien som er så dype at de må unngås, og hvilke steder som kan stå under vann, nøyaktig hvilke steder med et par meters margin. Noen ganger er det rumpetroll i vanddammene. Han vet å unngå dem på bestemte tider av året, og han vet, av lyset, fargene og eget instinkt, at det antagelig er den tiden på året nå.

Eleanor har en avis på fanget; idet han kaster et blick bort på den, ser han at overskriften dreier seg om en flyulykke, det er bilde av noe som er revet i stykker. Han tenker på Helen. Hun elsket å fly og ble alltid så nedtrykt av fly som styrtet, for flyene var del av en perfekt verden av høyde og frihet som ikke skulle bryte sammen. Hun ville vært opprørt nå over disse bildene i avisen til Eleanor, og han ville ha forsøkt å muntre henne opp med en eller annen platt kommentar. Kanskje ville hun vært opprørt over Eleanor også, og undret seg over hvordan X kunne settes i Y sitt sted som om Y aldri hadde vært til. Han håper hun ville vært opprørt; han er det selv. Han kaster et blick tilbake på avisen.

”Hva har skjedd?” spør han.

Eleanor legger ned lommespeilet som hun har vært opptatt med å gjøre miner mot, kikker på avisen, sukker og ber ham om å vente et øyeblikk. ”Noe om at presidenten i Rwanda er blitt drept,” sier hun. ”Flyet hans eksploderte i luften.”

”Blir det krig?”

Hun bretter avisen sammen og tar opp speilet igjen, masserer huden med fingertuppene. ”Jeg vet ikke. Det står ikke noe om det.”

Det bekymrer ham, krig. Det synes som en av de tingene som kunne komme til å overrumple ham nå som han ikke er i stand til å følge med ordentlig i nyhetene. Han pleide alltid å være så oppmerksom; nå var det slutt på dét. Han hadde alltid hatt et slags grep om hvordan tingene i verden hang sammen når han bare kunne få med seg hva som var under oppseiling.

Stillheten setter seg mellom dem, og Eleanor lar fingrene gli gjennom håret. *Minne*, pleide Helen å si mens de kjørte. Og han ville gi fra seg et minne. Dette var hans hjemtrakter, og hun ville lære dem å kjenne gjennom hans barndoms øyne. Han kjører videre, og det knytter seg i magen hans. Det slår ham som merkelig og trist at hver gang han forsøker å finne ut av sin

egen historie, samler trådene seg i noe smertefullt. Han har kjent så mye mer enn smerte – men i det siste dreier likevel alt omkring tragediene og det som kom helt galt av sted.

Han vet ikke om Eleanor virkelig har latt fortiden gå i glemme, eller om hun bare later som. Uansett er det åpenbart ikke viktig nok for henne. Men det er det for ham. Mens hun undersøker hårfestet sitt, er han opptatt av det avskyelige. Dette er nøyaktig den veien han tok den kvelden, fra vognhuset til The Sun Rises, i 1967, uken etter at seksdagerskrigen var over, det var varmt. Krig, ja nemlig, og utbombede flyplasser og Egypts fly blåst i filler av Israel, og Helen hissig i en hel uke som om det skulle bli skilsmisse av dette: denne krigen. Som om det var hans feil.

Så full av raseri og avsky han var da han kjørte ut hit og bestemte seg for å legge an på Eleanor, vel vitende om at Eleanor aldri ville avvise ham. Det eneste han hadde i tankene var Alice. For å lette på skylden han hadde lesset på seg selv, bestemte han seg for å flykte til Eleanors seng, og der var hun, selvfølgelig. Selvfølgelig slapp hun ham inn. Og så dro han igjen.

Han klarer ikke nå å avgjøre hvor lang tid det tok før han og Eleanor snakket sammen igjen. Det var pinlig for ham. Han gikk omkring i månedsvis med selvforakt, og når han tenker etter for å slå fast når den forakten avtok, er han ikke sikker på om den noensinne gjorde det. Det er pinlig for ham, dette at årtier etterpå er Eleanor alt som gjenstår. Fortiden deres synes så matt og simpel og nåtiden så – uforklarlig. Han funderer på om det var riktig å ta henne med i kveld.

De stanser i et veikryss og venter. I speilet blir øynene hennes ringet inn med mørkebrunt og vokser i omkrets. Hun lar seg prege og forvandle av kajalstiften slik Helen hadde gjort. På slutten av sekstitallet hadde Helen hatt store og svarte øyne; de en gang brune beina hennes hadde blitt vidunderlig hvite av det dårlige været i nord, og knærne hennes hadde lignet blottstilte knokler. De er så nifst forskjellige, Helen og Eleanor. Eleanor er fyldig, og sminken hennes er en maske; han liker henne bedre uten. Han har lyst til å fortelle noen at det har skjedd en misforståelse. Han leter i lommene etter en sigarett, finner gasspedalen og kjører videre.

Eleanor pudrer kinnene i det stadig mattere lyset. ”Gleder du deg?”

Kjære deg, Eleanor, tror du virkelig at noen kan *glede seg* til sin egen avskjedsmiddag.

”Jeg er nervøs,” svarer han. ”Det er litt som å dra til sitt eget gravøl.”

Hun snufser og legger speilet på dashbordet. ”Jeg tror aldri jeg kommer til å pensjonere meg. Tror ikke jeg noen gang kommer til å ha råd til det. Jeg kommer til å grave min egen grav for å spare penger.”

Hun smiler; duften av parfymen hennes lirker seg inn i sansene hans som gjennom en vegg av svamp; bare noe av duften trenger gjennom, og resten går tapt. Hva *er* det nå egentlig hun arbeider med?

”Alle pensjonerer seg. Jeg forsøkte å la være – men så kommer det til et punkt da man nødvendigvis blir avlastet. Det er et eget system.”

Han blir plutselig redd for at han har glemt bilnøkklene og spør seg selv ut om hvor han kan ha lagt dem, før han innser at de er i tenningen. Eleanor visker bort en flekk fra frontruten med bluseermet. Hun snur seg mot ham.

”Jeg skal passe på deg,” sier hun.

”Sara pleide å kalle pensjonen for sabbatsdagene,” sier han og overser henne. Han vil ikke snakke om å bli passet på eller snu seg og møte blikket hennes som om de inngår en slags skjebnepakt. ”Sabbatsdagene, hviledagene. Ikke samle manna, ikke pløye eller høste eller presse –” Han myser ut av vinduet mot myrheiene og kjøletårnene i det fjerne som støter fjærlignende skyer ut over en ellers klar kveldshimmel. Han lager en liten sirkel med tommelen og pekefingeren. ”Ikke presse de tingene, ikke plommer. De andre tingene.”

”Druer?” forsøker Eleanor.

”Ja. Druer.” Fortsatt pinlig berørt smir han videre på tanken sin. ”Ikke pløye eller høste. Ikke lage mat. Hviledagene, kalte hun dem.”

”Ikke lage mat? Da blir jeg nødt til å gjøre det for deg. Men Jakey, stakkars deg, det kommer til å bli biffsmørbrød hver dag, og frosne gryteretter.”

Hun legger hånden på låret hans og griper tak.

”Det var noe om en mann som ikke spiste müsli,” begynner han, ved utkanten av et minne han ikke helt kan plassere. ”Var det du som fortalte om det, mannen som ikke ville spise müsli, eller var det kjøtt?”

”Jeg tror ikke det.”

Han blir taus mens han søker febrilsk i tankene etter den oppklaringen som noen ganger kommer etter en midlertidig forvirring, men denne gangen kommer den ikke. Etter å ha gått gjennom livet med berettiget tillit til at ting bare ordner seg, er det urovekkende å innse at de nå antagelig vil forbli et eneste rot.

Men hvor var han? Hva hadde han tenkt nå akkurat, før den andre tanken?

Eleanor griper tak i beinet hans igjen og stirrer blidt på ham; han har ofte bedt henne om ikke å stirre tåpelighetene hans i senk på denne måten, liksom veldig engstelig, eller enda verre, med veldig medfølelse. Stemmen hennes, som antagelig sier noe beroligende, finnes et sted i hodet hans, men nå er han opptatt av plantene som trenger seg opp langs dikene, og

forsøker å mane frem navnene deres. Bekkeveronika, husker han. Vill rhododendron.

Merkelig at han skulle huske slike uvesentligheter.

Hun gransker ham som for å finne ut, av måten han sitter på eller ansiktsuttrykket hans, om han kan komme til å skuffe seg selv voldsomt i kveld.

”Går det greit å kjøre?”

Han nikker.

Han må ha besøkt Henry nylig, for han husker det, og alt han husker har skjedd enten helt nylig eller for svært lenge siden; dette er noe han må venne seg til nå som det ikke finnes noen mellomgrunn.

Myrheiene driver forbi; torven er mørkegrå og sølete langs dikene etter et kraftig regnskyll. Da han besøkte Henry, viste han ham brevene. De har kommet hele tiden siden Helen døde, forklarte han sønnen. De bare kommer og kommer. Alle sammen adressert til henne: Se her. Helen Jameson. Se.

Det var om lag seks medfanger i besøksrommet. *Er noen av disse tyver?* hadde han spurt. Henry hadde trukket på skuldrene. *Ingen spør hva du er her for*, hadde Henry sagt. Han syntes ikke dette hørtes troverdig ut, men lot opplysningen passere. Han kunne ikke fordra tyver. Mordere, ekteskapsbrytere, kjettere, narkomane, kidnappere – ikke ideelt, men verden trenger sine avvik – den er for fullkomment avrundet, for fullkomment fullkommen uten dem. Gud får det for enkelt uten utfordringer. Men tyvene forstyrret de velsmurte mekanismene av gjensidighet som han for sin del regnet som det mest menneskelige av menneskelige trekk: evnen til å anerkjenne verdi, handle rettferdig, spare til det som syntes viktig, bruke på det som syntes nødvendig. Dessuten å gi, og forsørge.

Hver av disse seks medfangene hadde besøk av en kvinne; Henry var unntaket. En av kvinnene hadde med seg et barn som lekte mutt med farens fingre, løftet og slapp dem. Han husker et svart par som snakket sammen lavmælt, hverdagslig og sporadisk som om de begge ventet på en buss. Så lojale kvinner er, hadde han tenkt – lojale og tålmodige. I tankene ble han trukket mot datteren, han ville snakke med Henry om henne, men hadde ingen anelse om hva han ville si – eller kunne snarere ikke holde ut Henrys likefremme holdning til henne. *Og Alice*, ville han si. *Kan vi ikke snakke om Alice*. I stedet la han hendene til haken og vendte ansiktet skrått opp i luften.

Mens han skjov brevene over til Henry, så han på de grå veggene, kantinen langs veggen til høyre – nei, venstre, nei. Høyre. Han husker at damen i kassen så døs ut mens hun stablet plater av et eller annet på en hylle. Han nippet til teen; vanligvis takket han nei til te siden han

syntes det smakte som våt leire eller gammelt treverk, men der i fengselet er den alltid merkelig god – sterk, søt; den varmet helt ned i magen og minnet om hjemme.

Helen var moren min, mamsen min, hadde sønnen sagt med begge hendene foldet omkring koppen, akkurat slik Helen hadde hatt for vane. *Husker du at jeg kalte henne Mamsen? Og hun kalte meg lille Bamsen. Og nå sitter du her og beskylder henne for å være utro!*

Han og Henry hadde vært uenige om brevene; han var sikker på, og er fortsatt sikker på, at hvis de leste brevene, ville de finne utroskap i dem. Bare en hemmelig elsker ville fortsette å skrive til sin elskede etter hennes død, uvitende om dødsfallet. Tanken piner ham, og såpass mye at han av og til får vondt av denne stakkars mannen som vel må ha begynt å bekymre seg nå? Mangelen på svar må gnage i ham.

Henry var ikke interessert i denne teorien og la brevene til side, gjespet og pludret om fengslslivet. De sparte fruktrasjonene, sa han, og lot dem gjære med *Marmite* og sukker for å lage vin; han spurte om han kunne få tilsendt noe *Marmite*, for de hadde sluttet å selge det i fengselsbutikken.

Det ble en diskusjon om hvem som kjente Helen best. Han husker at han hadde forsøkt å trekke stolen nærmere bordet for å tvinge gjennom sitt syn på saken, men stolen satt fast i gulvet. I anstrengelsen hadde noe hendt; han hadde sølt te eller feid brevene ned på gulvet, det er uklart nå, men en av kvinnene hadde sett bort på ham liksom overbærende, og han hadde igjen kjent noe som lignet mindreverdighet eller mislykkethet ved dette trege, trette blunket hun ga ham før hun vendte seg tilbake til mannen sin.

Diskusjonen – diskusjonen hadde vært så velkjent. Han kan sant å si ikke huske sikkert om de hadde hatt den i dette tilfellet, det er snarere slik at det er en diskusjon som alltid finnes der som en mulighet; den har blitt gullet opp så mange ganger at den kunne nedtegnes som et manus. Han undrer seg av og til på om det er den eneste samtalen han og Henry egentlig har hatt siden Helen døde. Det er en diskusjon om hvem som kjenner henne best, hvem som ligner mest på henne, hvem som elsket henne mest. Ordsiftet tretter og opprører ham; hvordan kan han så mye som nærme seg disse spørsmålene? Helen var hans *ektefelle*. I det ordet ligger det en hel verden av intimitet, for ikke å snakke om det ubestridelig valgte ved deres forhold: at han og Helen valgte hverandre på en måte som Helen og Henry aldri gjorde. Dessuten delte de seng. Skapte Henry. Henry er sekundær til Jake-og-Helen, et biprodukt.

Henry samlet så brevene, fra gulvet eller bordet, og pakket dem varsomt sammen i en ordentlig bunke. Han begynte å snakke om en tysk poet på avdelingen som hadde en kone der hjemme med langt, blondt hår og øyne som planeter. Poeten skrev hundre dikt til henne hver dag. Folk skriver når de er ensomme, sa Henry, og det ville ikke være noe poeng i bare å

skrive til seg selv, det du sier må sies *til* noen. De dagene poeten ikke fikk sendt posten sin av gårde innen fristen, ble han gal. Henry smilte som av et godt minne. Han sa at de mystiske brevene kanskje bare var fra en eller annen ensom person som utnyttet Helens gode hjerte.

Han må ha sett vekk fra Henry under denne utlegningen, for nå husker han å ha sett ham, plutselig, som en fremmed: rastløs, kjempende og sårbar i dette – hva er ordet – fengselskostymet? Det slo ham at sønnen, i spørsmålet om hvem han skulle velge å være, hadde blitt kastet ut i et dilemma han ennå ikke hadde funnet ut av. Han hadde spedbarnet i seg, og guttungen, og mannen, oldingen, den vise, den forbitrede, den arrogante. Håret hans hadde ennå ikke vokst ut igjen etter hva det nå enn var som hadde fått det til å falle av, enten medisinerne eller en høvel fra fengselet. Der satt de begge mer skallet enn noen gang. Han hadde ingen anelse om hvordan han skulle forholde seg til sønnen. De kunne ikke dra stolene nærmere hverandre, og det fantes ingen måte å minske avstanden mellom dem på. Bordet og stolene hang sammen i ett stykke, anrettet for aldri å bli flyttet på.

Han la brevene i lommen før han gikk. Henry hvisket noe: *Se, sa han, der er den mannen, det var han som satte fyr på kjæresten sin.*

Mens han hørte på Henry som hvisket, kikket han på klokken og så den raske viseren skritte av gårde; og den begynte ved firetallet, og innen Henry var ferdig med å snakke, var den ved elleve. I løpet av den tiden hadde Henry fortalt ham dette at mannen nektet å spise noe som hadde vært i kontakt med kjøtt; han kunne bare spise müsli som kjæresten hadde med i plastbokser. Ja, det var der han hadde kommet over den mannen, i fengselet. Han er lettet; han husker krasse ord mellom ham selv og Eleanor da han kom ut på parkeringsplassen der hun ventet, fordi hun ville at han skulle fortelle Henry om sykdommen, og han klarte det ikke. De kranglet, men mildt. Alle ting er alltid milde nå, selv voldsomheter og krangling. Han kikket mot fengselet og kjente et stikk av stolthet over at han hadde tegnet det, og at det fortsatt sto. Eleanor hostet da hun startet motoren, og trykket inn knapper for å få radioen i gang. Det regnet tett. Myrheiene ble stadig våtere av søle omkring dikene.

Alt dette husker han og ser klart som dagen – han kan bare ikke si når det hendte. Som et fotografi som ikke passer inn på noe bestemt sted i albumet.

[...]

Tiden går raskere, jager hals over hode mot forhastede slutninger, så stopper den. Det er noe pubertalt ved den. Noe utilpass og ubehjelpelig som om den ikke har lært å innrette seg i forhold til rommet.

”Nei,” sier hun, og ordene hennes er det første tegnet på at han har sagt noe høyt. ”Nei, Jake. Det er deg, ikke tiden. Tiden er akkurat som den var før. Det er deg, vi må hjelpe deg å lære ting på ny, jeg har jo sagt det igjen og igjen.”

Hun sitter ved kjøkkenbordet og visper egg. Det er pinlig, men han klarer ikke å huske hva hun heter. Så fortvilt pinlig, fordi han deler seng med henne, han kjenner henne, hun er ingen fremmed.

Siden han trakk politiet inn i sykdommen, har ting forandret seg; plutselig er han blitt en belastning, plutselig kan man ikke stole på noe av det han sier eller gjør, som om det hittil har vært en ganske uformell sykdom, men nå blir den offisiell.¹ Tidsaksen² er et mylder av utstrykninger og rettelser. Han kjenner seg som den genuint usikre forfatteren av sitt eget liv. Spørsmålstegn vitner mot ordene, dermed stryker han spørsmålstegnene og tenker at om han ikke betviler tingene, så er de utvilsomme. Det er bare han, som kvinnen sier, bare han som blander dem sammen.

Han presser peppermynte inn i sukkeroppløsningen med baksiden av en spiseskje, og lener seg med alle sansene inn i sfæren av frisk, søt duft. Det er selvfølgelig ingen duft. Hver dag våkner han og tror: I dag skal jeg kjenne lukter igjen. Det er en slags primitiv optimisme som rører seg: I dag skal jeg kjenne lukter igjen! Og så kommer det forestillinger, som for å korrigere den optimismen – Henry som en krigersk ungdom i stramme jeans og svarte støvler, og den åletrange skjorten han alltid hadde på som om han forsøkte å ta livet av seg med bare klærne. I forestillingen river Henrys barndom seg løs fra ham som steiner fra en klippevegg, og guttens voksenliv er resultatet av et skred som han, faren, er det ulykkelige opphavet til. Og selvfølgelig har dette ingenting å gjøre med å være i stand til å lukte eller ikke å være i stand til å lukte, bortsett fra skyldfølelsen, at den manglende luktesansen er en straff for å ha vært en dårlig oppdrager, for på et vis å ha tillatt sønnen å miste barndommen. Eller for å ha tatt den fra ham.

¹ Jacob har akkurat gått seg vill i Lincoln, og blitt hjulpet hjem av politiet (187-88).

² “Under guidance from the fox-haired woman [Jacobs lege] he sketches up a timeline of his life with places, major events and people along it.” (127) Det er altså snakk om en grafisk fremstilling av Jacobs liv, som jeg foreslår å oversette med “tidsaksen”.

”Det er for tidlig for *mint julep* ennå,” sier hun idet hun ser ham blande sammen peppermynte og sukker.

”Før drakk vi *mint julep* klokken fire om morgenen,” innvender han.

Hun smiler og har en klype salt i eggerøren. ”Har du tatt tablettene i dag?”

”Ja,” nikker han og setter seg, slik at Lucky kan hvile hodet på kneet hans.

”Jeg skal se etter.” Hun går bort til skapet, til den lille esken i skapet, og åpner den.

”Pillene er her fortsatt,” bemerker hun. ”Så du har altså ikke tatt dem likevel.”

”Ja så?”

”Jeg skal hente litt vann.” Hun tipper pillene fra underlaget av – hvitt stoff, hvit ull – over i hånden og går til vasken. Det er på denne måten hun gjør det, skiller ut to piller for så senere å se etter om han har tatt dem, som om hun følger bevegelsene til en grevling i hagen, de merkelige, snusende bevegelsene til et eller annet nattdyr.

”Jeg vil ikke ha dem,” sier han. ”Jeg får hodepine av dem.”

Hun setter seg og skyver glasset mot ham. ”Er det derfor du ikke tok dem?”

”Jeg trodde jeg hadde tatt dem.”

”Jake, i går fant jeg piller i søppeldunken.”

Han rister på hodet. ”Jeg har ikke lagt dem der.”

”Du skal ikke lyve. Det viktigste er å være ærlig.”

”Jeg lyver ikke. Jeg har ikke lagt dem der.”

”Nei vel, greit. Ta disse her da.” Hun slår fingrene lett mot bordet. ”Det er viktig. De holder deg frisk.”

”Jeg har ikke lagt dem der. Jeg trodde bare – jeg visste ikke. Jeg har ikke *lagt* dem der.”

Alt nå har han ingen ide om hva *dem* er, hvor *der* er, eller hva det er de egentlig prater om. Han gjentar setningen, den er en trøst, den synes å gi mening selv om han ikke forstår den.

Hun smiler vagt, har bare inderlig gode hensikter med utspørringen. Hun har på seg sminke rundt øynene som gjør dem yrvåkne, altgjennomskuende.

”Du ville bare bli kvitt dem. Jeg forstår det. Du får hodepine av dem, kjære deg, jeg forstår det, men du er nødt til å ta dem, de gjør deg godt.”

Han reiser seg og dytter stolen hardhendt bort. ”Jeg har ikke lagt dem der!”

Rasende og ute av seg drømmer han om en avsidesliggende rullesteinsstrand der han kan stå i en lang frakk og se mot havet, hyllet inn i en frakk og milevis av vindstille ensomhet.

”Dette er galskap du driver med, å teste meg slik,” sier han. ”Jeg trenger ikke finne meg i det, jeg har mye å gjøre i dag.” Han begynner å rydde bort tallerkener og kopper fra bordet og stable dem i oppvaskkummen. Hun tar dem ut igjen med stoisk ro.

”Disse er rene,” sier hun. ”Vi har ikke spist frokost ennå.”

Han betrakter denne kvinnen – denne fremmede, vennen, de perlerosa neglene som hviler selvsikkert på de brede hoftene, det stødige blikket, sølvtingen som henger rundt halsen hennes, den lille hosten som får brystet hennes til å heve seg. Hvordan våger hun å tillate seg å være halvt kjent for ham og halvt ukjent. Kjære, kaller hun ham, og ordet gir ham en klump i halsen. Han kjemper seg løs fra blikket hennes, tar en kopp og knuser den mot veggen, så stirrer han med nevene knyttet mot kaoset.

”Jeg har ikke lagt dem der,” sier han.

”Bestefaren din³ hadde et arr her og her,” forteller han Henry. ”Tvers over begge kinn. På universitetet kunne jødene bli utfordret til fektekamper, og hvis de tapte, endte de opp med et arr der hvor utfordreren hadde satt merket sitt – for å vise at han eide jøden. For å –”

”Markere territorium.”

”Kanskje det, ja. Territorium. Ja, territorium.” Han retter seg godt opp i stolen.

”Selvfølgelig lærte jødene seg å fekte. De viste seg å være dyktigere enn de andre. Suksess er den jødiske sykdommen.”

”All suksess er sykdom, Jake.”

Etter en liten stund blir oppholdet i samtalen uutholdelig, støyen fra praten omkring dem og bablingen fra et barn trenger seg på. Før likte han pauser med taushet. Nå er de bare sletter oversvømt av spørsmål og tvil, der en uavlatelig panikk siver frem og blir synlig.

Henry har et stygt blåmerke på kinnet. Ingen av dem har nevnt det ennå, bare indirekte, men det ser vondt ut, tenker han, og det har begynt å spre seg under øyet. Han lurte på hva som har skjedd med fotografiet av besteforeldrene. Arrene etter fekten på bestefarens kinn hadde syntes sølvfargede og symmetriske, som for å markere stammetilhørighet. Ved siden av ham kona hans som holdt lovprisningsringen sin med et skjelsk smil som antydte at hun, i neste øyeblikk, kunne komme til å kaste den i luften, svinge seg rundt og fange den igjen. Henry har det uttrykket også, den rampete minen.

”Hva er etternavnet ditt?” spør han Henry plutselig.

”Jameson,” sier Henry, og med utstrakte armer knytter han hendene sammen mens han stirrer alvorlig.

”Ja, Jameson, det stemmer. Det samme som meg, selvfølgelig.”

³ Jacob roter her. Det er egentlig snakk om Jacobs egen morfar. Moren hans, Sara, sier senere i romanen: ”My father, Arnold, has a scar across each cheek.” (306). Og snart skal han også komme til å motsi seg selv: ”He wonders what happened to the photograph of his grandparents. The fencing scars ...” (203)

Han smiler og rører i teen med fingeren. Den er varm, han trekker fingeren til seg, overrasket. Det er oppmuntrende og logisk at han og Henry bærer samme navn – han kan se seg selv i sønnens ansikt, i de mørke øynene, nesten svarte, og de lange vippene, leppenes rette linje.

”Hvordan skjedde dét,” spør han og vifter en finger mer eller mindre i retning av sønnens kinn.

”Bare en slåsskamp, ikke noe viktig.”

”Du skulle ikke slåss,” hører han seg selv si. ”Du skulle virkelig ikke slåss.”

Henry klør seg i hårstubbene og rynker pannen. ”Noen ganger må man bare. Slik du akkurat sa at bestefar måtte – hvis ikke ville han blitt skåret i fillebiter. Det renser luften, setter ting på plass.”

”Ja, men du skulle ikke slåss.”

Samtalen synes som et ekko av noe som kunne vært sagt mellom ham selv og Helen, med rollene byttet om – nå er han Helen og Henry ham. Men Helen ville ha sagt det med en slik tyngde, med støtte i eksempler fra virkeligheten og sitater fra Bibelen. Den *Fornuftige Boken*, kalte hun den. Den Fornuftige Boken oppmuntrer til fred mellom menneskene, toleranse, godhet, å snu det andre kinnet til. Han, derimot, sier det bare som en slapp frase fordi han ikke er i stand til å tenke. Du skulle ikke slåss, du skulle ikke slåss. Det lyder likevel rett – alment akseptabelt, harmløst nok, en innsikt fra et opptog av ansiktsløse gjengangere som passerer gjennom hodet hans. Han støtter seg med albue, legger haken mot sammenflettede fingre. ”Hvordan fikk du blåmerket?”

Henry ler. ”Jeg sa jo det, det er ikke viktig.”

Igjen dette sinnet, sinne fra ingensteds – bare det å se på Henrys snauklipte hode gjør ham opphisset, og å se skallen med små buler og søkk, den som en gang var dekket av mørke silkekrøller, og ansiktet som ikke er vakkert lenger, og likevel vakkert på grunn av alderen og frykten, og blåmerket. Barnet mitt, tenker han. Mens han retter seg opp igjen og skyter skuldrene bakover, skyver han posen han har med over til Henry. Forsørgelse, som man kunne si. Det man sørger for.

”Du liker ikke håret mitt,” sier Henry og smiler. Etter et opphold legger han til: ”Du stirret på det som om du ville legge det i en pose og drukne det.”

Han trekker på skuldrene slik han gjør ofte nå for tiden – en stor, uttrykksløs bevegelse. ”Jeg synes det er ganske vanskelig.”

”Jeg ville latt det gro,” sier Henry, ”men de vil at man lar håret være som det var da man kom inn slik at man lett kan bli identifisert. Jeg ville gjerne latt det gro.”

”De vil ikke at man omskaper seg,” sier han idet han husker dette ordet, hvordan Helen hadde sagt det til ham ved deres andre eller tredje møte mens de satt i utbombede ruiner i Stepney, og hun lot hendene gli gjennom det nyklipte, oljede håret hans. *Du har omskapt deg. For min skyld?* Hun er håpefull og glad. *Kan man omskape seg*, spør han henne, *hvis man ikke har skapt seg selv i utgangspunktet?*

”Nettopp,” svarer Henry. ”Vi skal bli værende som vi er for å vise at vi er ubrukelige, for å vise folk at vi er ubrukelige slik at de kan kjenne seg brukbare i forhold.”

Og hva sa Helen til svar? Han leter etter dette svaret blant alt han vet om henne, og føler at han må fullføre setningene hennes nå som hun ikke kan fullføre dem selv, og at han kommer til å miste henne hvis disse minnene glipper unna, miste henne fullstendig.

”Henry, jeg forteller deg om besteforeldrene dine fordi det er viktig for deg at du vet hvem du er, og hvor du kommer fra.”

”Er det dét?”

”Ja.”

”Vi fikk mange penger – veldig mange penger fikk vi da du var liten, og det var fra besteforeldrene dine, og deres foreldre, og deres igjen. Og de skulle blitt dine og Alices, men jeg har sviktet dere. Siden jeg har sviktet dere, får dere aldri vite av dem.” Han rekker armene frem. ”Ingenting av det skal *tilhøre* dere.”

Henry knytter lerretsposen sammen i enden og holder den til seg.

”Det ville ikke ha gjort noe fra eller til.”

”Det ville ha hjulpet deg -”

”Til å bli jødisk, mener du? Jeg er ikke jødisk. Jeg kjenner til det alt sammen, besteforeldrene mine, Sara – alle de ukene og månedene Sara og jeg lagde mat sammen, snakket vi en god del. Hun sa alltid at jeg kom til å bli makeløs, utrette store ting.” Hånden hans lander på hodet et øyeblikk, og så glir den nedover, slår slapt mot et lår. ”Jeg kjenner til det, og du har rett, ingenting av det tilhører meg. Jeg har ennå ikke funnet ut hva som tilhører meg. Dette stedet her, antagelig.” Han ser seg rundt nesten hengivent. ”Dette stedet her.”

De sitter stille en liten stund.

”Så hva skjedde med brevene?” spør Henry. ”Har det kommet flere?”

”Nei, ingen flere. Jeg har dem med meg, vil du se på dem?” Hånden hans kjæler med dem i lommen, og så legger han dem på bordet.

Henry avslår tilbudet med hånden. ”Jeg har ikke lyst til å se på dem. De er Helen sine. Det er som å legge undertøyet hennes på bordet eller noe slikt.”

Ja, tenker han. Ganske riktig. Ganske så utleverende.

”Jeg åpnet dem,” forteller han sønnen, ”og jeg vet hvem de er fra. En mann som heter D, David.”

Henry skuler mot ham. ”Sist gang du var her holdt du en lang tale om hvordan du ikke ville åpne dem – det var ikke moralsk riktig, et uåpnet brev er avsenderens eiendom osv osv.”

Han kan ikke huske de ordene eller det besøket; det har bleknet bort som mønsteret fra en bordduk. Kan ikke huske når han sist så Henry, klarer ikke spore sine egne ord.

”Nå,” svarer han til slutt. ”Det ble til at jeg leste dem, og avsenderen er en mann som heter D. En forkortelse for Djevelen.” Han smiler, har virkelig moro av det en liten stund. ”Og han var din mors elsker, en av disse bibeleskerne, han pleide å komme på bibelmøtene hennes. Jeg har faktisk truffet ham.” Han legger til, og lyver: ”Han er forferdelig stygg.”

”Elskeren hennes?”

”Ja visst, og brevene er veldig livlige.”

Livlige, tenker han, men langt fra erotiske. Han bøyer seg fremover, legger brevene på bordet og sprer fingrene på – hva er dette, hva kan det kalles? – denne bordplasten. ”De handler om Moses og Ensomhetens fjell. Og De ti bud. Man går opp på fjellet for å be og så ned fra fjellet for å ha sex. Man er nødt til å gå ned fra fjellet av og til, skjønner du. D sier at det ikke er noe galt i det han og Helen gjorde. Det handler om å luke ut ugresset. Det står i Bibelen.” Han slår forsiktig mot bordet idet han sier dette. ”Det står i Bibelen.”

Sønnen ser forundret og fortapt ut, og derfor strekker han seg fremover og griper de små hendene, overveldet av en trang til å beskytte og gjøre godt igjen, og til å være far, en god, fordomsfri far.

”Henry, hun har sikkert hatt sine grunner for det hun gjorde,” sier han oppmuntrende.

De sitter slik en stund, og han er overrasket over at Henry ikke trekker hendene til seg, eller at han selv ikke gjør det. Henry synes ikke å vite noe om sykdommen hans – han ville sikkert trukket seg unna dersom han visste. Det engstelige lille barnet var alltid redd for å bli smittet av andre. Han ville ha slått hendene bort nå dersom han visste at farens forstand var i ferd med å gå i oppløsning, men fordi han ikke gjør det, kjennes det som en seier, over sykdommen selv og dens lumske, spottende vesen: En ting er bare sann, sier han til seg selv, når mange kjenner til den. Inntil da er den et rykte uten vinger.

Et rabalder høres fra te-stedet, te-baren; kvinnen har mistet noe, og de knuste bitene danner en mosaikk på gulvet. Han ser væsken bre seg, hører en spredt applaus og en stille opera av lyder han ikke kan plassere, ser alt som i sakte film og for første gang. Ser det som mirakuløst, umiddelbart, skarpt, rødt, blått, hvitt, stille. Han blunker dvelende. Erfaringen er ny, tenker han, som om han akkurat har falt til jorden. Alt er opprinnelig og hinsides fornuft.

Til slutt slipper han taket i sønnen, og Henry tar opp og vender på brevene.

”De er ikke åpnet engang, Jake.”

”Får jeg se.” Han tar dem fra sønnen og ser den V-formede papirforseglingen. ”Nei, nei det er de ikke, du har rett.”

”Så hvordan fikk du lest dem?”

”Jeg vet ikke, men jeg har lest dem. Jeg kan huske det.”

Henry lener seg tilbake og ser seg omkring.

”Når jeg kommer ut herfra, skal vi dra og fly. Du husker den flyturen jeg ga deg – vi skal gjøre det sammen neste gang.”

”Jeg må ha klebet dem sammen igjen,” sier han fort. ”Ja, det var helt sikkert det jeg gjorde. Jeg brukte de limegreiene.”

”Jeg er ute om cirka fem måneder. Kanskje mindre. Da skal vi dra og fly.”

”Jeg brukte de limegreiene – ja visst, skal vi se –”

Henry hever fingeren til leppene for å gi tegn til å være stille før han stikker hånden ned i bukselommen.

”Se her, Jake, jeg har en presang til deg.”

I sønnens åpne hånd er en glasskuppel, og inne i kuppelen er det vinter. Virvlende hvitt, som snø. Der inne manøvrerer en mor og et barn seg gjennom snøen. De holder gule hatter fast på hodene mot en vind ingen andre kan kjenne, og de gule skjerfene deres slanger seg i den samme blesten for å stadfeste vindretningen. Den blåser forbi dem fra venstre mot høyre. De lange kåpene deres er hvite som snøen, og det gule er alt som er til, den eneste fargen i verden, det gule er det som gjør det hvite hvitt. Henry rister kuppelen og holder den mellom tommel og pekefinger. Uten skjerfene og hattene ville moren og barnet vært skygger i snøstormen.

Henry rekker ham den. ”Vær så god,” sier han. ”Romkameraten min fikk den av bestemoren sin, og han kastet den. Jeg tok den ut av søpla, jeg tenkte du kanskje ville like den. Poeten hadde lyst på den – bare fordi jeg hadde den, for en faens unge – han prøvde å ta den.” Han gjør tegn til å si *den er din, ta den*. ”Det var det slåsskampen dreide seg om, så vet du det.”

”Om denne?”

”Ja,” sier Henry. ”Om den.”

Eleanor snur seg et øyeblikk.

”Moren din og Rook druknet ikke,” sier hun. ”Hvor har du fått dét fra?”

Hun graver videre i komposten. Kirsebærtreet har tett løvverk og faste, røde knyttnever av ny frukt; fuglene kretser over greinene. Han må lukke øynene for de voldsomme vingeslagene.

”Jeg kan vel tro som jeg vil.”

”Men det er ikke sant.”

Han sitter på en klappstol som Eleanor har satt ut. Han vet det ikke er sant, men kjenner seg stridslysten. Kan han ikke *si* ting som ikke er sanne? Hvis ikke ordene og tankene er frie, hva er da fritt?

Og uansett er det på en måte sant, siden Sara til slutt druknet da de strødde asken hennes utover nettopp den samme sjøen, et syn som nå slår langsomt ned i ham: Sara er død (når døde hun?), mor er død (hvordan døde hun?), mamma er død. En del av ham vet at dette burde være viktigere enn noen annen ting, og likevel kjenner han seg bare tom i møte med den glemte nyheten. Levende, død; her finnes det en dyp forskjell, men han vet ikke hva den består i. Det går inn på ham, men bare som en nyhetsnotis fra et fjernt sted.

Eleanor setter seg på huk, og med et stykke brød i hånden venter hun på at fuglene skal fly bort til henne. De flakser ned på bakken, hopper omkring, men vil ikke komme til hånden hennes.

”Husker du ikke den vinteren,” sier han, ”og snøen som pakket inn alle lyder, og vi som måtte rydde den av veien. Du må da huske det.”

”Snøen som pakket inn lydene.” Hun småler. ”Visst husker jeg det. Jeg husker alt.”

Han legger armene i kors. ”Ja så.”

Det er ikke slik at han tror Rook og Sara faktisk druknet den dagen, heller ikke at han er usikker på hva som skjedde, men det er et scenario han har gått gjennom et utall ganger, og han har blitt avhengig av det tragiske perspektivet. Hadde dette forferdelige hendt, kunne kanskje alt ved ham bli sett i et annet lys, som mer betydningsfullt og forståelig, slik man kan se rotet i et rom i et annet lys når man oppdager at det er forårsaket av en innbruddstyv. Det er liksom ikke nok bare å gjøre feil i livet, bare å ta feil av ting. Det skal måtte være et forferdelig drama som setter rekken av feilgrep i gang. Hadde Sara og Rook vandret ut i sjøen den dagen, ville han vært frikjent. Alle ting, alt annet ville bli unnskyldt.

”Det ville vært tragisk om de døde på den måten,” sier Eleanor mens hun ser på fuglene.
”Du er nødt til å få den tanken ut av hodet.”

”Det tragiske er bra,” sier han tilbake. ”Det er interessant.”

Hun setter seg opp et øyeblikk. ”Hvordan kan du si det? Har du ikke fått nok av det til å vite bedre?”

”Jeg har ikke fått noe av det i det hele tatt.”

”Du mistet kona di! Hun døde av slag femtittre år gammel. Hun var helt frisk og lykkelig, og så plutselig fikk hun slag og var borte. Tro du meg, det er tragisk.”

”At folk dør er tragisk bare når de er under femti. Å dø eldre enn femti hører til livet. Det er ikke sørgelig. Ingen anerkjenner sorgen da, man må bare komme seg videre som best man kan.”

Hun strekker armen lenger ut mot fuglene, krummer ryggen.

”Du mistet et barn.”

”Det var min feil, så det er ikke tragisk. Det tragiske er når ingen kan gjøre noe fra eller til. Når det kommer fra himmelen. Kommer øsende over en.”

Idet hun forsøker å si noe, vender han ansiktet sakte bort helt til hun mister motet til å fortsette.

”Jake, det virker som du tenker så stygt om deg selv,” sier hun endelig. ”Hvordan kan du tro at det var din feil? Det virker som om du tror at absolutt alt du har gjort, er feil. Du er en snill mann, du har alltid vært slik en snill mann.”

Han må på toalettet; han kan ikke huske hvor i huset det er, og om han blir nødt til å gå ovenpå, og i så fall hvilken trapp han må bruke. To muligheter. Man må velge med omhu. En snill mann. Stakkars Eleanor, hun tar alltid så feil av alt mulig, skaper seg så mange vrangforestillinger.

”Jeg kjenner deg, Jake, jeg kjenner til alt du har gjort, og det er ikke noe ondt i deg. Hva slags grusomme forestillinger er det du skaper deg? Hva slags fantasier? Hva tjener det til?”

Han holder ansiktet bortvendt fra henne og stirrer inn i tomheten til øynene blir tørre.

”Si meg hva du tenker, Jake.”

Plutselig kjenner han seg for oppradd til å svare. Alle ting synes i oppløsning og glir unna for raskt til å kunne innhentes.

”Kommer ikke,” sier hun til slutt om fuglene, og frustrert kaster hun brødet i gresset.

Han kommer seg på føttene, skremmer fuglene til alle kanter med den plutselige bevegelsen sin og plukker opp brødet bit for bit. Så holder han hånden ut og står fullstendig stille. Dersom han er en snill mann, kommer han bare til å dø, slik Helen døde som en snill

kvinne. Skjebnen rydder de snille av veien først, og så blir det alvor med de slemme. Jeg vil ikke dø, tenker han. Jeg vil hjem. Jeg vil ikke dø før jeg har kommet meg hjem.

Brisen prikker ham i håret, hjernen tømmer seg tanke for tanke, og han kjenner at han langsomt er i ferd med å bli livløs. Tanketom, ubevegelig, en klokke som står. Selv behovet for å late vannet er borte. Fuglene nærmer seg. Timer og dager flyr forbi uten et pust eller en tanke. Han begynner å hviske på Irving Berlin: *I've got a great big amount saved up in my love account; Honey, and I've decided, love divided in two won't do.* Et smil tar tak i ansiktet hans, og han kjenner at det løfter ham. En etter en tar fuglene brødet fra fingrene hans.

I det egentlige minnet er det november, og himmelen er så full av snø at den ikke synes å kunne holde seg oppe. Sjøen er svart. Trusselen om snø pakker inn tankene. Paret stopper, Rook tar Saras hender og kysser dem begge, og Sara setter seg på knærne og åpner vesken.

Han bestemmer seg for å holde øye med dem i all stillhet, så han trekker seg et par skritt unna. Selv om de snur seg, vil de ikke kunne gjenkjenne ham med solen som går ned bak ham og lar ham fremstå i silhuett. De er derimot lavert med et lag av matt kveldslys som gjør dem fargeløse bortsett fra den blå tonen som avstanden skaper. Sara finner en termos og kopper fra vesken – hvite, gullkantede porselenskopper med skår, vet han – og etter å ha satt koppene i sanden, fyller hun dem med kaffe. Hun reiser seg; de drikker.

Sittende på huk ser han bort mot høyre langs stranden. Noen få seler sover et stykke opp på stranden der sanden er tørrere, men resten av flokken må være ute i sjøen. Lukten av dem henger igjen, som av et kull med hundevalper. Da faren hans døde, var Sara på denne stranden; hun svømte i det iskalde vannet, spiste chips og servelatpølse med Rook, drakk kaffe; hun tenkte at saltvannet ville lindre de knirkende leddene deres, og at kulden var bra for sjelen. Faren hans hadde vært død i fem timer før Sara kom hjem og fant ham sammensunket ved kjøkkenbordet. Idet han nå betrakter henne og Rook, får han inntrykk av at de sjelden er fra hverandre. At de synes skylt opp på land, at en feiltakelse har bragt dem hit til England, at denne feilen vil rettes opp slik at de kan reise tilbake til hjemtraktene sine, og at han vil bli igjen. Han skyver sjalusien bort; det er ikke bruk for den.

Rook tar så Sara i et fast grep, og hun lar seg omfavne, og han betrakter de to som formelt danser en vals rundt oppsatsen av kaffekopper i sanden. De responderer på hverandre slik en muskel responderer på hjernen. I motsetning til alt han ser omkring seg, alle forhold og hendelser, virker de ikke vilkårlige. Hvert eneste blad har et mønster, husker han at Sara sa en

gang. Og mønstrene repeteres, og mønstrene av mønstre repeteres. Bladet er en million tall som motsetter seg det tilfeldige.

Selvfølgelig hadde Sara og Rook en gang vært bare en tilfeldighet da de møttes i The Sun Rises; Rook satt i den støvete strimen av sollys og hev muslinger inn i munnen, og Sara var den usikre fremmede som tvinnet på det tykke, jødiske håret sitt med et barn på fanget. Men de brukte årene som et filter til å rense vekk alt som fantes av tilfeldighet. Nå er de bundet sammen som paret i tre som danser inn og ut av gjøkuret hver time. Er det kjærlighet? Ja. Det er ikke bare godt mulig, men snarere det eneste mulige.

Moren hans og Rook danser valsen sin vidt utover i sanden, inn og ut av snøfnuggene. De er begge dyktige dansere. Sara danset vals som barn da hun bodde i Wien; idet han myser mot snødrevet, kjenner han det som om han ser gjennom tåken som pakker inn tiden og mot en fortid hinsides sin egen. Han blir slått av en glede som varmer. Tenk om Sara og Rook vandret rett ut i sjøen nå, om de bare gjorde dét! Denne mannen som står ensom på stranden, så liten i all denne storheten, som ser, med skinnsykt hjerte, at moren går forelsket i døden og tar med seg fortiden sin (og hans), denne stakkars rotløse mannen, ikke rart han går seg vill, han er en virkning uten årsak; stakkars mann.

Men moren bare danser. Hun ser lykkelig ut. Han er ikke en stakkarslig mann, han er en temmelig rik mann, arkitekt, far, og med en lykkelig mor. Han vil likevel måtte skape og svare for sin egen skjebne. Han står en stund før han, etter å ha kastet et siste blick mot dem, vender tilbake til sanddynene og parkeringsplassen.

Hvorfor er dere så bekymrede? leste Helen.

Dersom ikke hukommelsen bedrar ham, presset hun tommelen mot hudfolden mellom øynene hans. *Jesus spurte disiplene: Hvorfor er dere så bekymrede?*

Hun glattet ut furene i pannen hans med tommelen. *Vær ikke bekymrede for noen ting. Det legger ikke en alen til deres livslengde.*

Han fortalte at han akkurat hadde sett moren på stranden. Det var bra, svarte hun. Ble han bekymret av å se moren?

Om han da bare kunne ha sagt det til henne! Helen, menn er bekymrede fordi de har for mye tid og ikke nok å tenke på. Menn er bekymrede fordi de har kastet bort for mye tid og endt opp med å tenke på alt de skulle ha tenkt på mens de ennå hadde tid.

Fulgt av hunden beveger han seg gjennom huset, opp en trapp og ned en annen, sparker til gjenstander som kommer i veien, roper mot et flagrende gardin, mot klangen av

kirkeklokkene, brauter seg frem med hele sin tyngde bare for å forsikre seg om at tyngden fortsatt er der. Det er den, og når han kjenner den, bærer han den med begeistring: Dette, i det minste, denne kroppen er ikke tapt. Han blir stedvill av minnet om stranden som synes så nær, så tett inntil tankene hans at vannet kunne ha nådd de øverste trappetrinnene, og snøen kunne ha fylt Henrys sjokoladebrune rom.

Eleanor er der, og så ikke lenger. Han ser henne sammenkrøket, og han blir grepet av det, vil rette henne opp, holde rundt henne, snakke med henne om fortiden. Så ser han rosa negler, sminke, og får den svimlende følelsen av at den fremmede kommer til syne og skjuler henne. Og så tenker han at han må ha tatt feil, for hun er knapt nok Eleanor i det hele tatt, det er bare omrisset av henne; dersom han kunne ta tak i henne og holde henne fast, kunne hun vel blitt værende som han kjenner henne, men hun beveger seg, og bevegelsen forvirrer ham.

Ting er i ferd med å forverre seg, har forverret seg, plutselig. Alt er bare feil, og pillene gir ham en hodepine til å bli kvalm av. Han blir grepet av en akutt kjedsomhet som gjør fargene grå. Om han bare var et barn, tenker han, men tanken ender der.

Han raser mot ubrukelige redskaper han ikke lenger har navn for, mot Eleanor som er ustadig, som er håndgripelig til stede for så å brytes ned til en tanke i hodet hans, mot kaffetrakteren som igjen og igjen tørrkoker i mangel på vann, mot den omskiftelige verden – dagene som glir over i netter og hvileløst tilbake igjen, tallerknene i oppvasken i skapet i oppvasken i pilleesken, hodepinen i hodet og ute av hodet, kvalmen, sinnet. Å si at alle forandringene finner sted i ham, er urimelig og opprørende – at han skal betviles, hjelpes og uansett alltid må ta skylden, at alt dette er hans feil, men at han likevel ikke kan gjøre noe fra eller til. Alle ting må nå alltid være hans feil. Om bare brevene fra D. ble åpnet; om bare noe var Helens feil også slik at hun kunne bære denne byrden med ham.

Sinnet kommer så voldsomt, og så ofte - stivnet, hvitt sinne som ikke vil gi etter. I det siste har han hele tiden følelsen av at han må flykte og komme seg hjem, og når det ikke er mulig, kjenner han seg uten håp. Sinnet denne morgenen kommer fordi Eleanor sier at han ikke trenger å vaske vinduene, han gjorde det i går, i forgårs, vinduene er rene. Dessuten regner det, å vaske vinduene i regn er meningsløst. Like meningsløst som den nakne kvinnen med krukkene, like meningsløst som mannen som ruller steinen opp på fjellet (men hvilken mann er nå det, og hvilket fjell, og hvor hørte han om det?). Og likevel likte han isglansen på rutene, og likeså synet av vinduene som temmer lyset, og dessuten speilbildet av ham som kommer til syne gjennom hans eget arbeid, som om Helen endelig har besvart spørsmålet hans. *Visst skapte du deg selv, du skaper deg selv hele tiden.*

Opprørt over Eleanors anklage om meningsløshet har han slengt en bøtte med såpevann utover hagen; nå, skyldbetyngt og som for å unnskyld seg, betrakter han henne gjennom det skinnende vinduet mens hun plukker den opp og rydder den bort, slik hun også rydder bort de knuste koppene og den svidde maten og den hermetiske fisken han fraværende legger i fryseren: alle disse små prosedyrene hun har for å rydde opp i rotet hans. Eleanor, hun husket for ham, var hans samvittighet, pleier, hushjelp, kokke. Hun tror han ikke får det med seg, men det gjør han. Han ser at hun visker ut sporene etter ham fra tingenes overflater, og at livet hennes synes å ha blitt lite annet enn forsvar og kompensasjoner for hans gjerninger. Med henne i nærheten går alt han gjør i oppløsning, som om hun ganske enkelt absorberer det. Disse brede hoftene og skuldrene som kan bære feilgrepene hans.

Beklager, er det han oftest synes å si til henne. Jeg beklager. I de fleste tilfellene vet han ikke engang sikkert hva han unnskylder seg for. Hver gang rusker hun ham i håret. Det går bra, sier hun.

Hun blir tilsynelatende ikke eldre. Hun var aldri vakker, og er det fortsatt ikke. Aldri ung, aldri gammel, ingenting å tape, hun har den påpasselige likegyldigheten til et automatisk sprinkleranlegg som spyler ned rommet enten det er brann eller ikke. Han husker ikke engang helt hvordan hun kom til å bli boende her – hvilken tankeløshet var dette som tok bort Helen og lot Eleanor være igjen? Det er en tåke omkring henne. Hans tåke, vil hun si. Hvorfor min tåke? Vil han kunne svare. Hvorfor må jeg ta hele skylden? Fordi (her vil hun legge hendene på hoftene) det er slik glemselen din arter seg. Tåke. Det er slik værforholdene er i hodet ditt.

Han skammer seg over det pubertale humøret sitt. Skammen er aldri større enn dette, nå, idet han kommer tilbake til hagen igjen etter å ha flakket omkring, flakket omkring som en fugl i bur opp og ned de to trappene for så å finne Eleanor, stakkars, oppmerksomme, påpasselige Eleanor som svetter med skuldrene krummet mot den fuktige luften og venter på ham. Han kan ikke gjøre noe for henne; sant å si merker han en voksende frykt for henne, og for hva hun begynner å se i ham. Han sitter på muren omkring det oppbygde blomsterbedet med hunden liggende over føttene; han ser etter på navneskiltet hennes: Lucky. Uvanlig navn, han kan ikke tenke seg hvorfor han skulle ha gitt henne dette navnet, det synes ikke som noe han ville finne på. Men så synes ikke livet hans som noe han ville finne på heller, ikke for øyeblikket. Han lar fingrene grave i jorden.

Luften er tykk som suppe. En varebil stanser ved porten, og Eleanor går bort til den; han kan ikke høre hva hun sier til sjåføren, men hun skjerner kroppen sin ved å legge armene i kors over brystet. Hun er alltid slik med fremmede; de snakker – om ham? Diskuterer de oppførselen hans? Han har ikke gjort noe; hva de nå enn tror, så har han ikke gjort noe. Han

graver i jorden og plukker ut, graver og plukker ut. Etter en stund kommer Eleanor fra porten og senker armene.

”Han spurte etter veien,” sier hun og går tilbake til hagearbeidet.

Han fyller igjen lommen med steiner, tar dem med ovenpå til soverommet og legger dem sammen med de andre på gulvet inntil de franske vinduene. Hunden følger etter, hundeskyggen hans, skyggen av dét ved ham selv som fortsatt er edelt, tenker han. Den helt svarte pelsen har djervhet i seg, den magre kroppen er beredt. På hvert trangt og usannsynlig sted hun legger seg ned, gjør hun seg hjemme. Hun legger seg til her ved stabelen av steiner, og han setter seg på gulvet ved siden av henne, former stabelen i høyden til den holder seg stående. Kanskje spurte ikke den mannen bare etter veien. Kanskje planlegger de å hente ham vekk herfra. Han må få tak i flere steiner. Trenger flere. Bygge det opp her, bygge det til bak her, gjøre det høyere, ja, og få tak i noen av de steinene som har falt ut av Eleanors favner med ugress og havnet omkring komposten. Få plukket noen av dem ut av gresset; få ting i orden.

Den kvelden gjør han tilnærmelser til Eleanor i sengen; det er biologi næret av vanen: Hun er varm og ubegripelig under dynen, og slik blir han minnet om en tid han ikke kan plassere, en gang da han oppdaget kroppen hennes og ble overrasket over hvor godt han likte den. Når var dette? Hvilken episode i fortiden? Hvor lenge har Eleanor vært her? Han husker å ha blitt lettet over hvordan hun åpnet armene for ham i fullstendig tillit, og hvordan han kom inn i dem, lamslått av de enorme, oppsetsige brystene hennes (Helens lignet egg til sammenligning, og var medgjørilige og faste, perfekt formet som i en biologilærebok; Joy hadde ingen bryster, bare ribbein og brystvorter): Her var plutselig en verden av bryster! Et univers av bryster! Utildekkede og stirrende mot ham som i beundring. Og under den beundringen kunne han ikke, og kan heller ikke nå, høre annet enn nederlagets mørke, langtrukne klage: *Jeg skulle ikke vært her, jeg hører ikke til her.*

Til sist slår de seg til ro med bare å holde rundt hverandre. Han har ikke krefter, og hun er alltid redd for å foreta seg noe som gjør ham misfornøyd eller opprørt. De bare holder om hverandre, holder hverandre fast med armer og bein.

”Kan vi få tak i noe for hodepinen min?” spør han.

Hun klynger armene sine fastere omkring halsen hans. ”I morgen drar vi til klinikken igjen, vi skal spørre om hodepinen.”

Han gjør seg fri fra henne og legger seg til rette på ryggen. Hvis de skal til klinikken i morgen, burde han se litt på tidsaksen, i tilfelle kvinnen der kommer med spørsmål. Han forsøker å huske hvordan den kvinnen ser ut, og et bilde kommer til ham av en lærer han

hadde på skolen, mrs. Webster; synet av henne lyser opp foran ham etter et halvt århundres fravær. Hvilken nedstøvet avkrok i hjernen kommer disse bildene fra? Hva er det som skubber dem frem?

Mens de ligger der, kan han merke Eleanors søvnløshet, slik som med Helen de siste månedene. Helen hadde alltid sovnet lett, men så plutselig, som om hun visste at hun hadde kort tid igjen, lå hun der og pustet høylytt og regelmessig for å lette det hun hadde begynt å kalle smådjevle i brystet. Smerte, nei, ikke smerte. Bekymringer? Var hun i ferd med å bli gammel? Se på hendene hennes – var de hendene til en gammel kvinne?

En gang var det et maleri på veggen midt imot, husker han plutselig. Nå som han forsøker å bestemme det nærmere, klarer han det ikke, bortsett fra at det var mørkt og muligens forestilte en kvinne som lå omsegnet på en skitten madrass. Svært ofte kom Helen og denne kvinnen til å se på hverandre, som om de var en og samme person, bare født inn i forskjellige rom til forskjellig tid under forskjellige lysforhold. Og svært ofte sukket hun og sa: Det er ikke så altfor mye som skiller ett menneske fra et annet.

Og mot slutten av livet sitt sa hun dette oftere og oftere. I stedet for å sove trygt og godt når lyset ble slukket, begynte hun å snu seg fra side til side, og så, idet hun falt i søvn, skar hun tenger noen ganger, og kom med noen forvillede kommentarer om en ”stakkars kvinne”, en ”hårfin grense” og en ”ødelagt seng”. Kanskje mumlet hun også ordet D. Ja, for han ville ikke ha kommet på å høre etter. Ja, jo mer han tenker på det nå, desto sikrere blir han på at hun må ha nevnt det navnet.

Han står opp og kler på seg.

”Hvor skal du?” spør Eleanor.

”Lage kaffe.”

”Kom snart opp igjen, da.”

Han ser de hvite, kraftige armene og det runde ansiktet hennes i mørket, nikker og går ned trappene. Han setter på kaffetrakteren. På tidsaksen merker han av: November 1961, Rook og Sara ved sjøen. Ved 1967 stryker han ut det han har notert ved Seksdagerskrigen, og han vil skrive der: Alice død. Men nei – nei, han klarer det ikke. Det virker helt utenkelig at det skal være sant. Nå mer enn noen gang synes det som det mest vanvittige utfallet, som noe han har gjort virkelig nettopp ved frykten for det. Han vil ikke nærme seg dette minnet. Kanskje er det ikke sant. Og hvis det er sant, så kan kanskje sykdommen få ham til å glemme det før han kan avgjøre det sikkert. Som å sykle brennende utfor et stup. Om han tar seg tid – hvis han lar seg drive sakte mot kanten, vil han miste bevisstheten før bakken forsvinner under ham.

Han merker av et annet sted: 1980, maleriet blir borte fra soveromsveggen. Det er ingenting i ham som kan gå god for denne påstanden; sant å si kan han ikke huske noe som helst fra de siste omlag tjue årene av livet sitt. Tomrommet på tidsaksen er foruroligende, og ser bedre ut med denne omhyggelige, lille detaljen, mrs. Webster kommer til å bli fornøyd. Så tar han på seg frakken og stapper brevene fra D ned i en lomme, roper på hunden og forlater huset, med tanker om å dra og besøke Henry. Fengselet synes plutselig trygt og hjemlig, med alle fangene stuert sammen i de T-formede fløyene og tvunget inn i felleskap. Der finnes ikke all denne oppløste tiden, og antagelig venter Henry på ham.

Han skjærer over hovedveien og forbi kirken, og mens han holder fast i brevene fra D, trenger han inn i det tunge mørket i gaten på den andre siden. Under brevene ligger det noe annet, noe glatt og hardt; han klarer ikke bestemme det nærmere. Da han tar gjenstanden ut og holder den frem på håndflaten, blir han først forundret. En ting med snø? En snøball av krystall. Han rister den. Gradvis husker han hvor den kommer fra, at Henry ga ham den til bursdagen for noen år siden, og idet han husker den dagen (det snødde, og de gikk tur i skogen), trenger en varm kvalme seg gjennom magen.

Krystallsnøballen forteller historien de alle kjenner, han, Henry og Alice, historien om deres opprinnelse: Det går mot slutten av 1800-tallet, en skomaker og datteren hans våger seg ut i snøen i de østerrikske skogene for å lete etter sopp, og finner på sin vei et barn kledd i en heklet hatt og gule sko med et kulehull i hodet, moren med en gul hatt, gule sko, gult skum i munnen og en revolver ved siden av seg. Hun har skutt datteren og så seg selv, og hvorfor vet ingen. Blodige bilder og spekulasjoner brer seg i avisene hver dag i en uke.

En mann ved navn Arnold sitter i stolen sin med føttene på en stabel av bøker, en siamesisk katt på fanget, kaffe i en gullkantet kopp med skår i den ene hånden og hjørnet av avisen i den andre: Han skjelver mens han leser. Dette er Wien, Strauss er død, og århundret går mot slutten. Han rører ved de sølvfargede fektearrene sine. Hvordan kunne en mor ta livet av sitt eget barn? Etter å ha stengt butikken, skynder han seg hjem gjennom snøen til kona si og finner henne sittende og vende på en lovprisningsring med glimt i øyet. Han tar henne med til sengen. Må erstatte liv med liv, tenker han. Livet er skjørt, selv når tidene er gode, livet er skjørt nok til å la et barn i gule sko ligge igjen dødt i skogen. De kaller samleiene sine for Unnfangelsesøvelser. Hun, Minna, tenker på kjærligheten og livet med magen fylt av stekt fisk. Han, Arnold, tenker på det døde barnet. En gang mens disse motsatte tankene støtte sammen, ble Sara unnfanget.

Tjueåtte år senere overvinnes Sara døden i seg, tenker ikke på kulehullet, men det gule, og sønnen hennes, Jacob, blir unnfanget. Tretti år etter det griper Jacob hånden til en spinkel,

fregnet kvinne i de utbombede restene av Stepney og ber henne med hjem. Kvinnen ser mot St. George-kirken overfor dem og nikker til svar. Hun tenker på Jesus, han på bomber, London som ble bombet igjen og igjen, London som ble gjenreist. Midt oppe i deres usikre håp blir Henry unnfanget. To år senere sitter hun og tenker på kirsebærtreet, på skjebnen. Han har lite annet enn gult i tankene, en gul kjole, solen som glitrer i glasset på hans helt spesielle, fremtidige, tenkte hus. Midt i en gul høst blir Alice unnfanget. Ut av fortellingen vokser en familie: Her er de, en, to, tre, fire.

Fortellingen er ikke slutt med det. Ved bare å være til kjemper Alice og Henry for en lykkelig slutt på den. Han og hunden driver tilfeldig videre, innser han nå, langs den mørke gaten; han har ingen anelse om hvor fengselet er. Randen av myrheiene åpner seg like der fremme til en vidde uten bebyggelse, uten noen ting. Han har valget mellom å gå ut i denne tomheten, eller å gå hjem igjen. Ærgjerrighet og frykt brer seg igjen i marg og bein; han ser seg tilbake og får øye på en skikkelse som løper mot ham, en kvinne; diger, tung, løpende, og med en andpusten stemme som roper *Jake?*

Han rister tingen med snø igjen. Tenker på sønnen, sin egen historie, på hvordan barna hans kom til verden. I snøen gir kvinnen og barnet seg i vei, holder på de gule hattene sine og skrider videre.

Kommentar til oversettelsen

Teoretisk innledning

I hvert fall siden år 46 f.kr, med Ciceros *De optimo genere oratorum*, har den oversettelsesteoretiske diskusjonen dreiet omkring dikotomien mellom å oversette ”ord for ord” (”bokstavlig” oversettelse) og å oversette ”mening for mening” (”fri” oversettelse).⁴ Selv om problemet senere har blitt omformulert og presisert ved hjelp av nye begreper, har tendensen til å holde fast ved det dikotomiske bestått: I nyere oversettelsesteori finner vi for eksempel hos Gideon Toury en beslektet tvedeling mellom adekvat (kildespråksorientert) og akseptabel (målspråksorientert) oversettelse, mens en teoretiker som Lawrence Venuti, tydelig inspirert av Friedrich Schleiermachers refleksjoner to hundre år tidligere, beskriver den ideologiske kjernen i oversettelsesmessige forhold som et spørsmål om ”foreignization” eller ”domestication” (Venuti 1995: 305-9).

Denne vedvarende polariseringen henger naturligvis sammen med en bestemt type spenning som kjennetegner oversettelse som fenomen, og som ikke lar seg oppheve. Oversetteren må nødvendigvis forholde seg til de to potensielt motstridende faktorene som er gitt i og med enhver oversettelsessituasjon: kildeteksten (utformet etter, og eventuelt i brytning med, kildespråkets normer) og målspråket (hvis normer målteksten skal utformes etter og eventuelt være i brytning med).

At man, stilt ovenfor ulike typer tekster til ulike tider i ulike situasjoner, har vektlagt disse faktorene på ulik måte, er knapt overraskende. Konflikten er bare bemerkelsesverdig i den grad man har vist en tilsynelatende trang til ideologisk og *a priori* å velge side, uavhengig av den enkelte tekst og den enkelte oversettersituasjon. Dette gjelder for øvrig ikke bare fortiden. Sentrale samtidige teoretikere som Berman og Venuti holder den fremmedgjørende oversettelsen frem som et generelt litterært ideal, ut fra en refleksjon over ”the properly ethical aim of the translating act (receiving the Foreign as Foreign).” (Berman 2004: 277)

I motsetning til denne polariserte teoretiske diskusjonen vil jeg sette en pragmatisk og funksjonell tilnærming. Det vil si en tilnærming hvor oversetteren i hvert enkelt tilfelle selv blir nødt til å definere et prosjekt for oversettelsen ut fra kjennetegn ved kildeteksten og omstendigheter omkring oversettelsens hensikt og bruksområde. Oversettelsesprosjektet blir dermed til på grunnlag av en personlig lesning av både tekst og kontekst, en lesning som (bevisst eller ubevisst) styres av spørsmålet om hvilke aspekter og verdier ved denne teksten som er de mest vesentlige; hvilke aspekter som må forsøkes rekonstruert på målspråket.

⁴ Jfr. Munday 2001: 19

Dette er egentlig det samme som å stille spørsmålet: hvilke(n) form(er) for *ekvivalens* skal være idealet for denne oversettelsen? (Og i noen tilfeller: i hvilken grad *skal* eller *kan* ekvivalens være et mål for oversettelsen?) Ekvivalensbegrepet har også vært omstridt innenfor moderne oversettelsesstudier, ofte fordi det er blitt assosiert eller også regelrett forvekslet med begrepet om identitet. Innenfor funksjonell og pragmatisk teori advarer man mot en slik forveksling. Slik formulerer Juliane House denne advarselen:

Equivalence is a relative concept, and has nothing to do with identity. [...] [I]t is determined by [...] often irreconcilable linguistic and contextual factors, among them at least the following: source and target languages with their specific structural constraints; the extra-linguistic world and the way it is “cut up” by the two languages resulting in different representations of reality; [...] source language norms; [...] target language receptors’ expectation norms; the translator’s comprehension and interpretation of the original and his “creativity”. (2001, 135)

Dette er altså en multidimensjonal oppfatning av ekvivalensbegrepet, og House medgir at de mange faktorene som er med på å relativisere begrepet gjør det nødvendig for oversetteren å sette opp ”a hierarchy of demands on equivalence which he wants to follow” (2001, 135).

Dersom hierarkiet skal bestemmes i hvert enkelt tilfelle, så er det på tide å komme inn på det tilfellet som her er på tale – Samantha Harveys roman. Det er i møte med denne bestemte teksten at mitt oversettelsesprosjekt blir til. Da finnes det for det første en hel oversettelsesteoretiske problemer jeg slipper, helt eller delvis, å ta stilling til; f.eks. trenger jeg ikke å ta hensyn til noen avstand i historisk tid, og i relativt liten grad trenger jeg å forholde meg til kulturelle forskjeller. I noen helt spesielle tilfeller finnes det et visst potensiale for uheldig ”hjemliggjøring” av teksten, men dette skal jeg komme tilbake til senere.

Det vesentlige punktet i det jeg anser som mitt oversettelsesprosjekt, er derimot av rent estetisk art. I min lesning er det romanens tydelige fortellerstemme som først og fremst bærer *The Wilderness* frem som litteratur. Denne stemmen forteller hele tiden fra hovedpersonen Jacobs perspektiv, og synes også å være så intimt forbundet med Jacobs erfaringer og sansninger at den i seg selv bidrar til en karakterisering av ham – utover de direkte gjengivelsene av hans tanker og utsagn. Blant annet har prosaens rytme en karakteriserende effekt: De ofte lange, minutiøst beskrivende setningene gir inntrykk av ro, kanskje også tålmodighet, som om den nettopp vil fremstille eller imitere den kroppslige rytmen til en

mann i 60-årene. Men så kan den også bryte med denne roen, i takt med de plutselige anfallene av aggresjon og fortvilelse som sykdommen hans gir. Stemmen har dessuten sterke lyriske innslag; en språklig billedrikdom som ytrer seg i både originale metaforer og til dels overraskende modifiseringer av eksisterende talemåter. Gjennom selve språket avsløres dermed hovedpersonens vilje og evne til en form for sanselig eller fenomenologisk refleksjon. Alle disse trekkene ved stemmen skal jeg komme tilbake til, med konkrete eksempler.

En slik vekt på fortellerstemmen bør da innebære at det er denne som skal plasseres øverst i ekvivalenshierarkiet; at det er denne oversetteren først og fremst skal ivareta eller være ”trofast”⁵ mot. Men hvordan oversetter man en stemme? Samantha Harveys fortellerstemme snakker engelsk, og de lyriske og rytmiske kvalitetene ved denne stemmen er et resultat av hvordan hun utnytter det engelske språkets særegne strukturer. Og dessuten forholder hun seg til en bestemt variant av det som i funksjonell lingvistikk kalles *register*: et forråd av konvensjoner og normer som gjelder for enhver teksttype, i dette tilfellet for engelskspråklig ”fiksjonsprosa” eller eventuelt ”lyrisk fiksjonsprosa”. I den grad Harveys prosa er poetisk vellykket og språklig original, så er den det på grunnlag av hvordan hun *både retter seg etter og utfordrer* nedfelte strukturer i den engelske språket og estetiske normer for en bestemt type litteratur.

Spørsmålet om oversettelsen skal være ”bokstavelig” eller ”fri”, ”adekvat” eller ”akseptabel”, ”fremmedgjørende” eller ”hjemliggjørende”, må ses i lys av dette overordnede målet om å skape en tilsvarende fortellerstemme på norsk. Men dermed vil stemmens troverdighet og estetiske kraft avhenge av hvordan den forholder seg til det norske språkets strukturer og estetiske normer for norsk litterær prosa. Dette skulle i utgangspunktet tale for en sterkt ”hjemliggjørende” eller ”målspråksorientert” oversettelse. På den annen side vil det være en potensiell fare for at en slik orientering mot det norske språket vil resultere i en ”normaliserende” oversettelse. Oversetteren må nettopp være villig til å bryte med eller i hvert fall tøyne grensene for norsk normalprosa ved de tilfellene der Harvey utfordrer engelske språkstrukturer og –normer med sine originale bilder og formuleringer. La meg forsøke å konkretisere disse tilsynelatende motstridende hensynene med to eksempler fra teksten selv.

I kapittel 9 skriver Harvey om sin hovedperson: “He used to love silences. Now they are just floodplains for questions and doubts, in which the seep of continual panic makes itself

⁵ Begrepet om ”trofasthet” er også en gjenganger i oversettelsesteoriens historie, men det gir i seg selv ingen bestemt retning til diskusjonen omkring ”målspråksorientering” eller ”kildespråksorientering”, siden både kildetekstens bestemte ordlyd og kildetekstens generelle ”mening” kan være trofasthetens objekter.

known.” (203)⁶ Dette er egentlig et typisk eksempel på den måten fortellerstemmen formidler Jacobs inntrykk og erfaringer på: De særegne bildene er ikke nødvendigvis Jacobs egne, eksplisitt språklige refleksjoner, men heller fortellerens forsøk på, med metaforiske midler, å nærme seg Jacobs sanselige og følelsesmessige opplevelse av verden. Men hva vil det si å være ”trofast” mot denne måten å fortelle på? Å være tro mot det språklige bildet i ordrett forstand vil her kunne gi formuleringer som ”flosletter for spørsmål og tvil” og ”piplingen av vedvarende panikk”. Formuleringene er kanskje tillatt i grammatisk forstand, og det er faktisk dette som står, ord for ord, i kildeteksten, men det blir altså samtidig helt tydelig at denne formen for kildespråksorientering, eventuelt ”fremmedgjøring”, kan komme til å gi svært uheldige resultater i forhold til norske litterære normer. Og siden denne typen bilder og formuleringer ikke representerer et unntak, men tvert imot er typiske for Samantha Harveys roman, finnes det altså et stort potensiale her for å skape svært dårlig norsk prosa. Dette skulle tale for at ”trofasthet” mot kildeteksten i tilfellet *The Wilderness* ofte vil bestå i å frigjøre seg til dels radikalt fra de formelle språklige strukturene i teksten – nettopp for å ivareta det billedlige, klanglige og rytmiske i disse strukturene.

På den andre siden kan vi støte på formuleringer hos Harvey hvor det nettopp er helt vesentlig å holde fast ved det ”bokstavelige” eller ”ordrette”. I kapittel 10 står Jacob i hagen og mater fuglene mens han nynner på en sang av Irving Berlin. Så: ”A smile takes his face and he can feel it lift him. One by one the birds take the bread from his fingers.” (220) Det er fullt mulig å normalisere det uvanlige ”takes his face” med et uttrykk som lyder mer kjent, vanlig eller ”akseptabelt” på norsk: ”et smil brer seg i ansiktet hans / over leppene hans”, men her vil dette åpenbart representere en forflatning av teksten.⁷

Arbeidet med å gjenskape Harveys fortellerstemme på norsk kan altså ikke støtte seg på ett enkelt prinsipp. I stedet må oversetteren innta et flerdimensjonalt perspektiv på tekstens mening. ”Hierarkiet” Juliane House skriver om, gjelder ikke bare ”globalt” – for teksten som helhet; det angår ikke bare en ”grunnholdning” for oversettelse av teksten, men kan og må utarbeides kontinuerlig, på alle tekstens nivåer.

En slik bevisstgjøring med hensyn til ulike former for ekvivalens, på tekstens ulike nivåer, er det M.A.K. Halliday anbefaler i sin artikkel ”Towards a theory of good translation” (2001). Han foreslår en ”typology of equivalences” med utgangspunkt i ”the parameters of language itself” (2001: 15) og konkluderer med at ”[a] ”good” translation is a text which is a translation (i.e. is equivalent) in respect of those linguistic features which are most valued in the given

⁶ Jeg refererer til kildeteksten kun med sidetall der det er åpenbart at det er denne det er snakk om.

⁷ Jeg skal komme tilbake til disse eksemplene mot slutten av kommentaren.

translation context.” (2001: 17) Tidligere har for eksempel en teoretiker (og oversetter) som Mona Baker (for øvrig inspirert av Hallidays systemisk-funksjonelle grammatikk), organisert sin innflytelsesrike ”lærebok” i oversettelse, *In Other Words* (1992), etter en slik ekvivalenstypologi – fra ”equivalence on word level” via grammatiske og tekstuelle forhold til ”pragmatic equivalence”.

Jeg mener det kan være hensiktsmessig å organisere resten av denne kommentaren etter et lignende prinsipp. Selv om ”trofasthet mot fortellerstemmen” har vært en overordnet målsetning for oversetterarbeidet, må jeg her begrense meg til å presentere noen av de ulike språklige trekkene som konstituerer denne stemmen, og å vise hvordan de er forsøkt ivaretatt i oversettelsen – med referanser til så vel grammatikk og tegnsetting som pragmatiske og poetiske forhold.

Jeg skal ta for meg disse punktene etter tur i det følgende, men de to første avsnittene dreier seg om forhold som i ordets videste forstand kan kalles *intertekstuelle*.

Intertekstuell kontekst

Intertekstualitet kan defineres som ”the way we relate textual occurrences to each other and recognise them as signs which evoke whole areas of our previous textual experience.” (Hatim og Mason 1990: 120). I Samantha Harveys roman er det særlig én bestemt tidligere tekst som blir manet frem for leseren: Bibelen. Til gjengjeld er bibelreferansene mange og av forskjellige typer, og sammen bidrar de til å gi romanen en grunntone av eksistensielt alvor. Vi møter den første referansen allerede i romanens tittel *The Wilderness*. Denne henspeiler på et bibelsitat som blir presentert tidlig i romanen: ”’*And they took their journey from Succoth, and encamped in Etham, on the edge of the wilderness,*’ he said.” (52) Parallellen er åpenbar til det øde landskapet av myrheier i Lincolnshire som Jacob og Helen bosetter seg ved. Samtidig har tittelens ”wilderness” også en metaforisk betydning, idet ordet kan leses som et bilde på den sykdommen Jacob gradvis utvikler: ”on the edge of the wilderness” kan leses som et frempek (Jacob er frisk når ordene uttales) mot en sykdomstilstand hvor Jacob er i ferd med å miste tingene og menneskene omkring seg i en tiltagende indre tomhet og mental isolasjon. Bibelsitatets ”wilderness” er oversatt fra det hebraiske ”midvar” eller ”midbar”. I norske utgaver av Det Gamle Testamentet får ”midvar” ulike oversettelser. På dette bestemte bibelstedet fra 2. Mosebok 13,20 er det gjerne oversatt med ”ørken”,⁸ mens det på andre

⁸ Dette gjelder også den bibelutgaven jeg har sitert fra i oversettelsen. Se bibliografi.

bibelsteder gjengis som blant annet "ødemark", "villmark" og "øde steder". "Ørken" blir åpenbart misvisende i forhold til Harveys roman, mens ordet "ødemark" derimot kan passe til det bestemte landskapet som er på tale i romanen, samtidig som det gir en klar bibelsk hentydning. "Ødemarken" blir dermed det mest åpenbare alternativet som norsk tittel, men jeg mener dette klinger litt for generelt eller nøytralt som tittel på norsk, med mulige misvisende konnotasjoner til "villmarksliv". Jeg har derfor villet inkludere preposisjonen "ved" i den norske tittelen, for å skape en spenning, for å antyde det potensielt urovekkende som ligger i å befinne seg på *grensen* til det ukjente, en betydning som nettopp finnes i det bibelsitatet tittelen referer til: "on the edge of the wilderness". Slik blir dessuten det metaforiske ved den engelske tittelen sterkere vektlagt; i forhold til sykdommen befinner Jacob seg hele tiden "ved ødemarken". Endelig blir da også den jambiske rytmen i tittelen beholdt på norsk.

Rene sitater fra Bibelen er altså en annen type referanse, og i tekstutdragene som er med her finnes det ett slikt: "*My beloved's eyes are as the eyes of doves by the rivers of water, washed with milk.*" (6) Oversettelsen av dette er uproblematisk, da jeg ganske enkelt har funnet frem til det tilsvarende sitatet (fra Salomos Høysang 5,12) i en norsk utgave av Bibelen. I romanens tid er vi her på 60-tallet; jeg har valgt en norsk utgave av Bibelen fra 1957, som også har en fin oversettelse av dette verset: "*Min elskedes øyne er som duer ved rinnende bekker, de bader seg i melk.*"

Andre ganger er imidlertid det som ser ut som sitater fra Bibelen, i virkeligheten bare Jacobs omtrentlige minner om Bibelens ordlyd. Dette gjelder for eksempel referansene til Bergprekenen i kapittel 10. Jacob husker her Helen som leser fra Bibelen, og det dreier som om en komprimert parafrase av Matteus 6,25-27: "*Jesus asked his disciples: why are you so anxious? [...] Do not be anxious about anything. It will not add a day to your life.*" (222) Jeg har dermed heller ikke i oversettelsen presentert nøyaktige sitater, men oversatt den ordlyden Jacob husker. Jeg har imidlertid vært opptatt av å bruke uttrykk som den norske bibelleseren umiddelbart vil gjenkjenne fra disse versene i Matteusevangeliet: "*Vær ikke bekymrede for noen ting. Det legger ikke en alen til deres livslengde.*"

En annen variant av disse omtrentlige sitatene er uttrykket "Mountain of Solitude" (207). Noe slikt finnes ikke nevnt i engelske oversettelser av Bibelen,⁹ men det er åpenbart en referanse til Sinaifjellet som Moses gikk opp på i forbindelse med overleveringen av De ti

⁹ Jfr. <http://www.net.bible.org>

bud. Dette er da også oversatt som ”Ensomhetens fjell”, uten noe forsøk på å skape en mer direkte referanse på norsk, for dette er betegnelsen slik Jacob husker den.

I forlengelsen av sine refleksjoner omkring ”Ensomhetens fjell” sier Jacob også: ””You see, you have to go down the mountain sometimes. D says there is nothing wrong with what he and Helen did. It’s about weeding. It’s in the Bible.”” (207) Det finnes ikke noe i 2. Mosebok om ”weeding” eller ”weed”,¹⁰ og slik jeg tolker det blander Jacob her på en noe forvirret måte inn en referanse fra et helt annet bibelsted, sannsynligvis lignelsen om ugresset fra Matteus 13,24-30. Denne referansen kan i så fall tolkes inn i sammenhengen på flere måter.¹¹ Der man i oversettelsen kunne valgt å generalisere utsagnet med uttrykk som for eksempel ”renske ut”, har jeg villet opprettholde lignelsen som en mulig assosiasjon: ”Det handler om å luke ut ugresset.”

Andre bibelske (eller i videre forstand kristenkulturelle) referanser griper inn i teksten på en mer indirekte måte, slik som når Jacob sitter overfor sønnen i fengselet: ”He could not abide thieves. Murderers, adulterers, heretics, junkies, kidnappers – not ideal, but the world needs its irregularities” (62). Denne merkelige sammenstillingen av moderne, middelalderske og gammeltestamentlige synder er naturligvis beholdt også i oversettelsen, selv om det klinger noe spesielt: ”Han kunne ikke fordra tyver. Mordere, ekteskapsbrytere, kjettere, narkomane, kidnappere – ikke ideelt, men verden trenger sine avvik.”

Intratekstuell kontekst

Begrepet om intertekstualitet kan imidlertid forstås videre enn som en relasjon mellom ulike tekster. Det kan sies å inkludere det Hatim og Mason kaller ”passive forms of intertextuality” (1990: 124), som angår interne forhold i én enkelt tekst. Per Quale bruker begrepet ”intratekstuell kontekst” (2003: 14), som kan synes mer passende i denne sammenhengen, for ”passivitet” er vel ikke det som kjennetegner det omfattende og komplekse spillet med intratekstuelle referanser i *The Wilderness*. Harvey lar stadig teksten sitere seg selv, på ulike måter og på ulike nivåer. Ved å benytte seg av språklige ”ekko” skaper Harvey ikke bare stilistisk konsekvens; i og med at fortelleren hele tiden har hovedpersonen Jacobs perspektiv, bidrar disse ekkoene også til en sammenhengende, original og troverdig karakterskildring.

¹⁰ Jfr. <http://www.net.bible.org>

¹¹ Én mulig tolkning er at lignelsen reflekterer Jacobs følelse av å stå utenfor det trosfellesskapet Helen og ”D” har, og at han kjenner seg mindreverdige, assosierer seg selv med ugresset i Jesu lignelse. For påstanden om ”weeding” er noe Jacob selv legger i munnen på ”D”, noe han grunnløst innbiller seg at denne skal ha sagt.

I første kapittel kan vi for eksempel lese: "Does he feel joy? It might as well be joy" (6). Og da hører den oppmerksomme leser umiddelbart ekkoet fra den foregående siden: "Who knows if this is love; it might as well be." (5) Det blir da nødvendig å skape et lignende ekko i oversettelsen, i dette tilfellet i form av et normalspråklig uttrykk som ekvivalent til "might as well be": "Kjenner han glede? Det er godt mulig det er glede" og "[h]vem vet om dette er kjærlighet; det er godt mulig." Her finnes det naturligvis også andre muligheter; poenget er at man velger det samme uttrykket begge steder, men det er også en fordel at uttrykket er karakteristisk og lett gjenkjennelig. Derfor har jeg valgt bort varianter som for eksempel "kan være". Gjenkjennelighet er dessuten særlig viktig i dette tilfellet, for uttrykket skal komme til å dukke opp igjen over 200 sider senere, i tydelig dialog med det første kapittelets formuleringer: "Is it love? Yes. It is not that it might as well be, but that it can't be otherwise." (221) Harvey kontrasterer her også det gjentatte uttrykket med et annet uttrykk med verbet "be" som kjerne: "might as well be" / "can't be otherwise". Oversettelsens bruk av ordet "mulig" åpner for en tilsvarende kontrast på norsk: "Det er ikke bare godt mulig, men snarere det eneste mulige."

Rene leksikalske gjentakelser finnes det flere av i romanen enn jeg kan komme inn på her. De er stort sett forsøkt beholdt som gjentakelser, men av og til kan en slik strategi komme til å gå ut over presisjonen i den norske teksten: Mens ordet "casual" dukker opp to ganger på side 63 i den engelske teksten, har jeg i oversettelsen valgt å gjengi dette som henholdsvis "hverdagslig" og "likefremme", ut fra en tolkning av ordenes ulike kontekster: "Han husker et svart par som snakket sammen lavmælt, hverdagslig og sporadisk" og "kunne snarere ikke holde ut Henrys likefremme holdning til henne." Et annet illustrerende eksempel kan være bruken av ordet "horror". Det forekommer to ganger på side 59, og da har jeg beholdt en form for gjentakelse ved å gjengi det som henholdsvis "det avskyelige" og "avsky", men når Eleanor uttaler "[w]hat horrors are you building in your head" (219) langt senere i romanen, har jeg prioritert å skape en mest mulig troverdig replikk på norsk: "Hva slags grusomme forestillinger er det du skaper deg?" Særlig ordet "avskyeligheter", men også "avskyelige forestillinger", ville her brakt replikken bort fra det dagligspråklige, og innført et upassende høystemt register.

Dersom den leksikalske gjentakelsen ikke tjener noen bestemt litterær funksjon i kildeteksten, har jeg altså latt den lokale konteksten avgjøre ordvalgene.

Tekstens mange ordspill er derimot et bevisst intratekstuel og litterært grep som bør overføres til oversettelsen i den grad det er mulig. Vi finner et godt eksempel allerede på tekstens første side: "A sense of grounding perhaps – he wishes to be back on the ground." (1)

Med en forsiktig omskrivning lar dette ordspillet seg overføre: ”Noe med å kjenne et feste, kanskje – han ønsker seg tilbake på fast grunn.”

En annen forsiktig omskrivning må til for å bevare et langt viktigere ordspill i kapittel 9. For her er det Jacob selv som minnes et slags filosofisk (og noe kverulant) poeng i en samtale med sin avdøde kone: *”You’ve reinvented yourself. For me? She is hopeful and happy. Can you reinvent yourself, he asks her, if you didn’t invent yourself in the first place?”* (205). Begrepene ”skape” og ”omskape” synes her å være de nærmeste til å ivareta både det semantiske innholdet og selve spillet med ord, selv om ”reinvent” har i seg potensielle betydningsselementer som blir mindre tydelige i oversettelsen: dette at noe er skapt eller funnet opp ”på ny” eller ”fra grunnen”. Men altså: *”Du har omskapt deg. For min skyld? Hun er håpefull og glad. Kan man omskape seg, spør han henne, hvis man ikke har skapt seg selv i utgangspunktet?”* Og ”omskape” kan fungere også i den replikken som iverksetter Jacobs minne: *””They don’t want you to reinvent yourself,” he says”* (205) , som da blir slik på norsk: *””De vil ikke at man omskaper seg”*. Dessuten kan ”skape” igjen brukes for ”invent” når dette samme minnet dukker opp igjen i kapittel 10: *”as if, at last, Helen has answered his question. You did invent yourself, you are always inventing yourself”* (224) – ”som om Helen endelig har besvart spørsmålet hans: *Visst skapte du deg selv, du skaper deg selv hele tiden.”*

En type ordspill som det finnes flere av i teksten, er den hvor bestemte ord er idémessig heller enn formelt forbundet. For eksempel kan de inngå i samme metafor, slik som her: *”After a lifetime of well-founded reliance on things just fixing themselves, he finds it disturbing to accept that they are more likely, now, to stay broken.”* (61) Stående alene ville uttrykket *”fixing themselves”* knapt oppfattes som en metafor, men heller som en abstrakt talemåte, en klisjé. Det er det siste elementet, *”stay broken”*, som her egentlig skaper metaforen, og samtidig konkretiserer eller gjenoppliver det abstrakte uttrykket. En bokstavelig oversettelse ville imidlertid ikke fungere på samme måte, siden vi ikke snakker om at ting *”reparerer seg”* på norsk. *”Fikse seg”* kunne til nød vært brukt, men passer ikke inn i det stilnivået som er tillagt fortellerstemmen i denne oversettelsen. At *”tingene ordner seg”* synes å være det mest naturlige valget her. Men i så fall kan ikke *”stay broken”* oversettes med *”forbli ødelagt”*, siden dette uttrykket ikke står i et åpenbart antonymisk forhold til *”ordne seg”*; det vil ikke oppfattes som en forlengelse (og gjenopplivning) av metaforen. Å bruke *”uorden”* kunne være fristende for å skape en åpenbar formell forbindelse, men dette begrepet synes for mildt, for lite dramatisk i forhold til den tilstanden metaforen skal betegne. Dessuten finnes det heller ingen slik formell forbindelse i kildeteksten; det engelske begrepsparet er kun idémessig forbundet. Som motsetning til *”ordenselementet”* i uttrykket *”ordne seg”* kan vi for

øvrig også sette ”rot”, og med det forsterkende tillegget ”et eneste” kan uttrykket sies å ha i seg noe av den samme ”dramatikken” som det engelske ”broken”. ”Etter å ha gått gjennom livet med berettiget tillit til at ting bare ordner seg, er det urovekkende å innse at de nå antagelig vil forbli et eneste rot.” Dermed blir også den ”desautomatiserende” funksjonen fra kildeteksten oppfylt også i oversettelsen: Uttrykket ”ordne seg” blir konkretisert, gjenopplivet som metafor.

Med andre midler oppnås en lignende effekt i spillet med begrepene ”provide” og ”provision”. I kapittel 3 finner vi en setning som stikker seg ut: ”To give, also, and to provide.” (63) Den får ytterligere vekt i og med gjentakelsen i kapittel 9: ”Provisions, as they used to say. The things one provides.” (205) Det er dette senere tilfellet som må gi retning til oversettelsen, siden den selvrefererende refleksjonen innebærer at begrepet må kunne opptre naturlig som både substantiv og verb: ”Forsørgelse, som man kunne si. Det man sørger for.”¹² Verbet ”forsørge” passer også godt inn i den litt spesielle formuleringen i kapittel 3: ”Dessuten å gi, og forsørge.”

Et helt spesielt ordspill som krever en radikal omskrivning, finner vi i første kapittel: ”Leather? No, not leather. But something like leather. The word *skein* comes to mind but he knows that it isn't right, skein is just a word dumped in his brain from nowhere; a skein of wild swans, a skein of yarn.” (8) Jeg tolker det slik at ordet *skein* her kommer fra en assosiasjonsprosess med flere ulike nivåer av betydningsforskyvninger, til tross for Jacobs egen følelse av at det kommer ”from nowhere”. Assosiasjonen fra ”leather” til ”skein” kan tenkes å gå via den lydlige likheten til ”skin”; dessuten finnes det en semantisk nærhet mellom lær til tekstil (skein of yarn). ”Skein” i betydningen ”flokk med fugler” kan assosieres med den umiddelbare situasjonen: Jacob befinner seg i luften, i fuglenes element, og har akkurat observert en liten flokk: ”Below them a bird flies, two or three birds.” (4) Jeg har valgt ordet ”fell” for ”skein”. Det har assosiasjonen fra lær intakt (semantisk nærhet til dyrefell), og gir dessuten mulighet for å knytte an til den aktuelle situasjonen: Den nylig observerte hogsten av Quail-skogen (”en skog i ferd med å felles”) kan gi en assosiasjon, via fonetisk likhet, til verbet ”felle”: ”Lær? Nei, ikke lær. Men noe lignende. Ordet *fell* dukker opp, men han vet det ikke er riktig, fell er bare et ord som dumper ned i hjernen hans ingensteds fra; en bjørnefell, å felle et tre.”

¹² Frasen ”as they used to say” må da for øvrig skrives om. Det gir ikke god mening å skrive ”som man pleide å si” eller ”som man sa før” om ”forsørgelse”. Derimot er ordet litt formelt, liksom byråkratisk, og litt ute av sammenheng her, noe som gir anledning til å la Jacob ta en annen type forbehold om bruken av det: ”som man kunne si”.

Endelig finnes det et intrateksuelt forhold som ikke egentlig dreier seg om gjentakelse eller ordspill, men en form for ”kollokasjon”, forstått her som sett av ord som hører til samme felt, og som dermed kan bidra til å bygge opp en slags ”skjulte” eller ”impliserte” metaforer. Det finnes særlig ett tydelig eksempel på dette i *The Wilderness*. I kapittel 10 finner vi denne beskrivelsen: “[...] the sun setting behind him and leaving him in **silhouette**. They, in contrast, are **washed** with a **coat of matt** evening light that leaves them **plain** but for the **blue tint** of distance.” (220, mine uth.) De uthevede ordene tilhører alle det spesifikke vokabularet knyttet til kunsten, nærmere bestemt maleriet, og dette bør oversettelsen forsøke å reflektere. For de fleste av disse ordene finnes det åpenbare ekvivalenter som ville bydd seg fram uavhengig av denne bestemte konteksten, men særlig i forhold til ”washed” blir det nødvendig å gjøre et prinsipielt valg. Én mulighet er å oversette det med en normaliserende frase, som for eksempel ”badet i”, ”preget av” eller ”overstrøket med”. Jeg har imidlertid valgt å tydeliggjøre dette at den beskrevne situasjonen her for et øyeblikk ”blir” et maleri, og oversetter dermed ”washed” med den teknisk presise betegnelsen ”lavere”: “[...] solen som går ned bak ham og lar ham fremstå i silhuett. De er derimot lavert med et lag av matt kveldslys som gjør dem fargeløse bortsett fra den blå tonen som avstanden skaper.”

Et mindre synlig grep er valget av ”tonen” for ”the tint”, i stedet for det mer dagligdags ”skjæret”. Hensikten er den samme: Å bruke et vokabular som tydeliggjør scenen *som* maleri.

Dette maleritekniske vokabularet utgjør slik både en intrateksuell struktur og en *intertekstuell* referanse (det Hatim og Mason kaller ”thematic or topical [intertextuality]” (1990: 133), og denne referansen griper inn i romanens språk med ujevne mellomrom. Kapittel 6 tematiserer direkte Helens og Henrys forhold til kunst, og en oversettelse av hele romanen ville måtte ta høyde for alle ord som kan inngå i og bidra til denne overgripende malerimetaforen. I de foreliggende utdragene finnes det ett annet eksempel, i kapittel 3: “[...] now that there is no middle distance as such.” (62) Også her kunne man valgt et generelt eller dagligspråklig begrep i oversettelsen, men i lys av den intratekstuelle konteksten velger jeg den kunstteoretiske betegnelsen ”mellomgrunn”.

Grammatiske forhold: Om eksplisitering og transponering

”[L]anguages differ widely in the range of notions they choose to make explicit on a regular basis.” (Baker 1992: 83) Engelsk og norsk er riktignok relativt nært beslektede språk, men det finnes enkelte strukturelle forskjeller som skaper utfordringer. På norsk har vi for eksempel ingen enkelt form som kan fungere tilsvarende det svært anvendelige engelske -ing-

partisippet, som Harvey naturlig nok benytter seg av i stort omfang. Det er interessant å merke seg hvordan en oversettelse til norsk på ulike måter blir nødt til å fortolke og eksplisitere disse formene. I adverbiale partisippsetninger impliserer –ing-formene oftest et element av samtidighet i forhold til hovedsetningen, og disse kan da på norsk omskrives med tidskonjunksjoner som ”mens” eller ”idet”: ”Watching her and Rook now he gets the impression ...” (220) blir til: ”Idet han nå betrakter henne og Rook, får han inntrykk av ...”. Men dette betyr ikke at den engelske formen alltid impliserer samtidighet: ”Closing the shop he rushes home ...” (229) Her er samtidighet logisk umulig; vi må forstå setningen slik: ”Etter å ha stengt butikken, skynder han seg hjem ...” I disse tilfellene er selve fortolkningselementet uproblematisk, men dette er ikke alltid tilfellet med –ing-formene: ”Hours and hours like this, him and her, side by side and separated only by a handbrake, wondering why life had thrown them together.” (5) Det er åpenbart at ”wondering” her impliserer samtidighet i forhold til resten av setningen, men den norske adverbialsetningen trenger også et subjekt, og det går ikke entydig frem av den elliptiske engelske setningen hva subjektet er. Siden perspektivet gjennom hele romanen er hos Jacob, skulle det være rimelig å anta at han er det impliserte subjektet her: ”mens han undret på ...”. Men isolert sett gir setningen inntrykk av et felles perspektiv, og neste setning tematiserer og utdyper denne tvetydigheten: ”In the memory they see in unison with one pair of eyes, they eat, drink and feel the same things without knowing each other at all.” (5) I lys av dette blir det mer naturlig å la subjektet være ”de”, selv om det for et øyeblikk bryter med det konsekvente perspektivet i romanen: ”Time etter time slik, han og henne, side om side og adskilt bare av et håndbrekk mens de undret på hvorfor livet hadde slynget dem sammen.”

Disse eksplisiterende omskrivningene av den engelske –ing-formen er altså grammatisk nødvendige, tvunget frem av det Jean-Paul Vinay og Jean Darbelnet kaller ”gaps, or ’lacuae’, in the target language” (2004: 128) I oversettelsen av *The Wilderness* forekommer imidlertid oftere en annen type endringer som angår grammatikken, men som ikke strengt tatt er grammatisk nødvendige: Å endre et ords form fra en ordklasse til en annen, har i denne oversettelsen oftere vært et utslag av stilistisk tilpasning enn av grammatiske regler. Vinay og Darbelnet kaller dette for ”transposition” (2004: 132). Når de påstår at denne transponeringen skal kunne skje ”without changing the meaning of the message” (132), vitner dette kanskje om et noe forenklet syn på språklig mening, men den meningsendringen som finner sted gjennom skifte av ordklasse, kan likevel i mange tilfeller vise seg å representere et mindre avvik fra kildetekstens mening enn hva tilfellet ville vært ved å la ordene beholde sin grammatiske form.

Det kan være interessant å merke seg at den formen for transponering jeg av stilistiske grunner oftest har funnet det nødvendig å foreta her, er fra substantiv i kildeteksten til verb i målteksten.

Det første eksempelet på dette finner vi på tekstens andre side, i pilotens replikk: "It's awful, I agree. Blight on the landscape." (2) Å oversette "blight" med et tilsvarende substantiv på norsk, ville her virke svært stivt og liksom gravalvorlig – både "ødeleggelse" og "fordervelse" ville nettopp ha ødelagt replikken som replikk. Substantivet "plett" ville kunne ha gitt en mer tilforlatelig tone, men dette ordet synes på sin side noe for mildt, og dessuten kollokerer det mer typisk med slike ord som "rykte", "vandel", "rulleblad". Det er langt mer troverdig å la piloten uttrykke sin avsky med et verb: "Det er grusomt, helt enig. Ødelegger landskapet."¹³

Senere i kapittelet kan vi lese: "she is slumped at the kitchen table. It is that very particular slump strange with silence, the conspicuous lack of breathing." (5) Igjen ville en bruk av substantiv for substantiv virke stivt og unaturlig; i dette tilfelle også fordi det ville være snakk om to substantiver: "mangel" og "pust"/"åndedrett". Særlig "breathing" synes å kreve en annen oversettelse enn et semantisk ekvivalent substantiv. Samtidig oppstår det her en betydningsforskyvning ved omskrivning til verb: "at hun ikke puster" virker straks som en uholdbar påstand, som må modifiseres ytterligere: "hun sitter sammensunken ved kjøkkenbordet. Det er den helt karakteristiske og merkelige tause holdningen, dette påfallende at hun ikke synes å puste."

I kapittel 3 forteller Eleanor fra en avisartikkel: "'Something about the Rwandan president being killed,' she says. 'In a plane explosion.'" (59) "Flyeksplosjon" sier vi ikke på norsk; "flyulykke" bringer oss bort fra de historiske fakta: Det som er på tale, er raketangrepet mot president Juvenal Habyarimanas fly 6. april 1994,¹⁴ og en forsiktig eksplisiterende omskrivning synes rettferdiggjort: "Flyet hans eksploderte i luften." Jeg kunne valgt å være enda mer eksplisiterende, og gjort verbet aktivt i tråd med den faktiske hendelsen: "Flyet hans ble sprengt i luften." Men det er ikke dette Eleanor sier, og dessuten er dette informasjon som på fortellingens tidspunkt muligens ikke var bekreftet.

Et siste eksempel kan nevnes, hvor omskrivningen utelukkende er motivert av ulike stilistiske preferanser i henholdsvis engelsk og norsk: I kapittel 9 beskrives Jacobs hukommelsestap slik: "He has no recollection of those words or that visit; it is bleached out

¹³ Replikker og troverdighet blir for øvrig omtalt grundigere under "Pragmatiske forhold".

¹⁴ Dette angrepet ble en utløsende årsak til folkemordet på mer enn 800.000 tutsier våren og sommeren 1994. Det er for øvrig denne liksom tilfeldige referansen som gjør leseren i stand til å tidfeste tekstens nåtidplan i "historisk" tid.

like the pattern from a tablecloth. No recollection of when he last saw Henry, no traceability for his own words.” (207) For ”traceability” er ”sporbarhet” uakseptabelt i denne sammenhengen; en transponering til adjektiv (”sporbare”) er mulig, men den beste løsningen synes igjen å være en omskrivning til verb. Dette må da gjennomføres i hele sekvensen: ”Han kan ikke huske de ordene eller det besøket; det har bleknet bort som mønsteret fra en bordduk. Kan ikke huske når han sist så Henry, klarer ikke spore sine egne ord.”

Transponering av substantiver representerer en klar tendens i denne oversettelsen, oftest altså til verb, men i noen spesielle tilfeller til andre former. ”He eyes with dim envy the mechanical, antlike grace of the men running round and round,” (2) har jeg oversatt til: ”Han skimter med et drag av misunnelse mennene som løper rundt og rundt, mekanisk elegante som maur.” Her finnes det endringer av ulike typer, men de har alle bakgrunn i ønsket om å unngå den svært ekspansive nomenfrasen med ”grace” som kjerne.¹⁵ I oversettelsen er dette substantivet derfor transponert til adjektivet ”elegante”.

Transponering *til* substantiver er interessant nok nærmest fraværende i oversettelsen; så langt jeg har kunnet registrere finnes det bare ett eneste eksempel på dette. I kapittel 3 finner vi setningen: ”Only a secret lover would keep writing to his beloved after her death, not knowing that she was dead.” (63) Relativsetningen ”that she was dead” har blitt til et substantiv i oversettelsen: ”Bare en hemmelig elsker ville fortsette å skrive til sin elskede etter hennes død, uvitende om dødsfallet.” Men denne endringen er motivert av et mer tilfeldig kontekstuell forhold: ønsket om å unngå en uheldig repetisjon av formen ”død” innenfor samme setning. Språklig variasjon sikres på engelsk ved ”death/dead”, mens substantivet og adjektivet har identiske former på norsk.

Grammatiske forhold: Om tegnsetting og konjunksjoner

Tegnsettingen i oversettelsen er et resultat av en avveining mellom kildetekstens bruk av skille tegn og norske regler og normer på dette området. Dersom kildeteksten åpenbart bryter engelske regler for tegnsetting som et spesifikt litterært grep, har jeg også i oversettelsen forholdt meg fritt til norske regler. Et godt eksempel er dette, som beskriver et av Jacobs raserianfall, liksom sett ”innenfra”: ”the plates in the sink in the cupboard in the sink in the pill box” (223). Dette er selvfølgelig gjengitt uten komma eller andre tegn også på norsk. Mer problematisk er kildetekstens mange perioder med sideordnede helsetninger som ikke er

¹⁵ Jeg kommer tilbake til det problematiske med disse utvidede nomenfrasene under ”Poetiske forhold” mot slutten av oppgaven.

forbundet med konjunksjoner, men bare adskilt med komma: "This morning's rage comes because Eleanor tells him he does not need to wash the windows, he did it yesterday, the day before, the windows are clean." (223) Også her har jeg fulgt kildetekstens tegnsetting: "Sinnet denne morgenen kommer fordi Eleanor sier at han ikke trenger å vaske vinduene, han gjorde det i går, i forgårs, vinduene er rene." Man kunne mene at den norske oversettelsen i slike tilfeller trenger enten konjunksjoner eller store skilletegn for å oppnå en mer "normal" skriftlig norsk. Men hva angår konjunksjoner har jeg generelt villet være forsiktig med å tilføre teksten for mange slike forklarende eller eksplisiterende elementer, som i dette tilfellet vil skape en mer omstendelig og "snusfornuftig" diskurs: "(for) han gjorde det i går, (eller) i forgårs, (og) vinduene er rene." Noen steder har jeg likevel tillatt meg å sette inn en enkelt konjunksjon dersom det letter lesningen og/eller hindrer misforståelser: "He is without energy, she is always afraid of doing something to make him unhappy or agitated" (226) har blitt: "Han har ikke krefter, og hun er alltid redd for..." Her kunne også semikolon vært en mulig løsning, men jeg har villet begrense bruken av disse, som allerede florerer i teksten. Noen få ganger har jeg tilført teksten semikolon som ikke finnes i kildeteksten, og da oftest fordi nødvendige omskrivninger i oversettelsen har gitt sidestilte helsetninger som ikke finnes hos Harvey (og fordi jeg på det aktuelle stedet har villet unngå konjunksjoner): "When his father died Sara was at this beach, swimming in the frozen water, eating saveloys and chips with Rook, drinking coffee" (220) Her kan et semikolon effektivt markere den overgangen og det skillet som i kildeteksten oppstår mellom hovedsetningen og partisippsetningene: "Da faren hans døde, var Sara på denne stranden; hun svømte i det iskalde vannet, spiste chips og savelatpølse med Rook, drakk kaffe." Når det gjelder kommatering har jeg etter beste evne fulgt norske kommaregler, slik disse fremstilles i *Skriveregler* (Vinje 1996), men Harvey bruker også ofte komma for å skape en rytmisk effekt, slik som her: "There is a handbrake between them; she lays her left hand on idly and he can see the ring finger, calm and static against the rush of road." (7) Det siste kommaet her kunne i henhold til norske regler vært sløyfet i oversettelsen, men det kan også tolkes som et parentetisk tillegg som kan skilles ut med komma. Prosarytmen blir her avgjørende, og taler etter min mening for komma: "Det er et håndbrekk mellom dem; hun legger venstre hånd liksom tilfeldig på det, og han får øye på ringfingeren, i statisk ro mot strømmen av trafikk." Slike eksemppler på "unødvendig" bruk av komma finnes det i oversettelsen langt flere av enn jeg kan komme inn på her.

Punktum er for øvrig bare – og alltid – satt der det forekommer i kildeteksten.

Spesielle referanser

Det finnes et lite knippe av referanser og formuleringer i oversettelsen som er såpass spesielle at de bør kommenteres, men som ikke faller inn under noen bestemt kategori av oversettelsesproblemer:

I beskrivelsene av det karakteristiske landskapet i Lincolnshire finnes referansen til ”moors” (utenfor utvalget ofte omtalt som ”peat moors”, f.eks s. 22). Den første referansen dukker opp på romanens første side: ”the moors so black and flat that they defy perspective” (1). Å oversette ”moor” med ”myr” ville her gi feil konnotasjoner på norsk; noe av poenget med at disse ”moors” sett fra luften kan ”defy perspective” og ses som ”flate” eller ”lave”, må jo være at det er snakk om et kupert landskap av det vi på norsk kaller ”heier”. Bilder av det aktuelle landskapet på internett ser ut til å bekrefte denne antagelsen. Samtidig er det også et element av ”myr” her: ”You can’t build on the peat. It’s useless, when I just walk on it I sink” (210). For å anskueliggjøre dette landskapet for den norske leseren har jeg valgt ordet ”myrheier” for ”moors”.

Mot slutten av kapittel 1 sitter Jacob i flyet og kikker på klokka si. Vi får en av de første tydelige indikasjonene på sykdommen han er rammet av: ”For a moment he fails to understand what the watch hands are doing, where they are going or what for. He studies them like a child. Twenty to three, twenty to four, something like this.” (9) Jeg har oversatt denne siste setningen med: ”Kvart på tre, kvart på fire, noe sånt.” Slik går oversettelsens klokke fem minutter for fort i forhold til originaltekstens, men dette vil jeg gjerne insistere på: Rytmisk ekvivalens er viktigere enn nøyaktig samsvar i klokkeslett her. ”Ti over halv fire, ti over halv fem, noe sånt” blir en klossete og omstendelig formulering i forhold til den knappe, konsise rytmen hos Harvey, og jeg tillater meg å anta at også hun ville stilt klokka fem minutter fram dersom hun skrev på norsk.

I kapittel 3 sitter Jacob og Eleanor i bilen, og han undrer seg over hvordan han plutselig er i stand til å huske ”trivia” som bestemte plantenavn. Blant disse plantene er ”labrador tea” (62), hvis presise betegnelse på norsk er ”finnmarkspors”, men dette navnet blir hjemliggjørende på en misvisende måte i en så stedsspesifikk roman som denne. Planten er imidlertid en type viltvoksende rhododendron, med det vitenskapelige navnet *Rhododendron tomentosum*, og dermed har jeg latt Jakob huske den som det mer generiske ”[v]ill rhododendron”.

I kapittel 9 minnes Jacob et fotografi av sine jødiske besteforeldre fra Østerrike, hvor mormoren holder en ”praise ring” (203) i hendene. Tidligere i romanen er gjenstanden

beskrevet mer utførlig: "a praise ring – an old embroidery hoop with ribbons attached." (84) Selv etter å ha kontaktet et antall fagpersoner innen religionshistorie og jødisk kultur, har det ikke lyktes meg å finne et eksisterende norsk ord for denne "praise ring". Fagreferent Svein Helge Birkeflet ved Teologisk Bibliotek (UiO) forteller i e-post til undertegnede at han, etter å ha "konsultert div oppslagsverk, inkl det autoritative Encyclopedia Judaica og The new Westminster dictionary of liturgy and worship" ikke har funnet dette som oppslagsord noe sted. Birkeflet viser til nettstedet "http://www.worshiptools.co.uk/praise_rings.htm" hvor gjenstanden er avbildet (og bildet stemmer med romanens beskrivelse), men legger til at man nok "må innse at det faktisk ikke finnes en eksakt norsk oversettelse" av "praise ring" pga. liten eller ingen bruk her til lands.¹⁶ Han foreslår selv oversettelsen "lovprisningsring", og jeg har valgt å følge Birkeflet her. De noe mindre omstendelige alternativene "bønnering" eller "bønnekrans" er dessverre allerede etablerte norske ord med helt andre betydninger. Ordvalget har imidlertid gjort det naturlig å unngå den repetisjonen av ordet som finnes hos Harvey: "Next to him his wife, holding her praise ring with a crooked smile that suggested she might, at any moment, throw the praise ring in the air" (203). Jeg har oversatt den andre forekomsten av "praise ring" med pronomenet "den".

Pragmatiske forhold

Innenfor språkvitenskap dreier pragmatikk seg helt generelt om "the way utterances are used in communicative situations and the way we interpret them in context" (1992: 217). Men "pragmatiske forhold" skal ikke her forstås som et bestemt perspektiv på *teksten som helhet*; det dreier seg ikke om å foreta en analyse av romanen som "teksthending" (noe som utmerket godt kunne vært gjort). Det som hovedsakelig er på tale i denne sammenhengen, er de kommunikasjonssituasjonene som oppstår *innenfor* tekstens fiksjon, og nærmere bestemt de oversettelsesmessige problemene som er knyttet til disse. Spørsmålet er: Hvordan skal oversettelsen sikre en form for pragmatisk ekvivalens i representasjonen av karakterenes ytringer?

¹⁶ I romanen blir gjenstanden altså presentert i en jødisk kontekst, men mine kontakter på Den Israelske Ambassaden i Oslo og i de mosaiske trossamfunnene i Oslo og Trondheim gjenkjenner ikke gjenstanden, og mener den må ha opphav i en kristen tradisjon. På nettstedet "http://www.worshiptools.co.uk/praise_rings.htm" blir det påstått at "praise ring" har sin bibelske basis i 2. Mosebok, der Arons søster Mirjam går i spissen for et opptog av dansende kvinner med håndtrommer eller tamburiner (se 2. Mos. 15,20). Den formen for "praise ring" som er beskrevet i romanen er imidlertid *ikke* et instrument, men en slags symbolsk representasjon av denne gammeltestamentlige musikalske tradisjonen. Nettsiden drives av medlemmer av en baptistmenighet i England, men mine kontakter ved Det Norske Baptistforbund og International Baptist Church i Bærum kjenner heller ikke til denne "praise ring".

I kapittel 9 har Eleanor og Jacob et ordskifte om medisinene han skal ta mot sykdommen. Hun tviler på at han har tatt tablettene:

'Let me check.' She goes to the cupboard, to the small box in the cupboard, and opens it. 'The pills are still here,' she remarks. 'Which means you haven't taken them after all.'

[...]

'I don't want them,' he says. 'They give me a headache.'

She sits and pushes the glass towards him. 'Is that why you didn't take them?'

'I thought I had taken them.'

'Yesterday, Jake, I found pills in the bin.'

He shakes his head. 'I didn't put them there.'

'You mustn't lie. Honesty is everything.'

'I'm not lying. I didn't put them there.'

'Well, anyway. Have these.' She taps the table. 'It's important, they're keeping you well.'

'I didn't put them there. I just thought – I wasn't sure. I didn't *put* them there.'

(202)

Denne sekvensen har jeg oversatt slik (de viktigste endringene er uthevet):

"Jeg skal se etter." Hun går bort til skapet, til den lille esken i skapet, og åpner den. "Pillene er her fortsatt," bemerker hun. **"Så du har altså ikke tatt dem likevel."**

[...]

"Jeg vil ikke ha dem," sier han. **"Jeg får hodepine av dem."**

Hun setter seg og skyver glasset mot ham. "Er det derfor du ikke tok dem?"

"Jeg trodde jeg hadde tatt dem."

"Jake, i går fant jeg piller i søppeldunken."

Han rister på hodet. "Jeg **har ikke lagt** dem der."

"Du skal ikke lyve. **Det viktigste er å være ærlig.**"

"Jeg lyver ikke. Jeg **har ikke lagt** dem der."

"Nei vel, greit. Ta disse **her da.**" Hun slår fingrene lett mot bordet. "Det er viktig. De holder deg frisk."

"Jeg **har ikke lagt** dem der. Jeg trodde bare – jeg visste ikke. Jeg **har ikke lagt** dem der."

Alle disse endringene eller omskrivningene er gjort ut fra ønsket om å skape ekvivalens på det nivået som kan kalles situasjonens kontekst. Replikker krever etter min oppfatning en særlig målpraksorientering, fordi de foregir å være gjengivelser av språket slik det faktisk brukes og uttales i reelle, dagligdagse situasjoner. I oversettelsen må Jacob og Eleanor her rett og slett føre en troverdig *norsk* samtale for ikke å forstyrre fiksjonen.

Noen av endringene i sekvensen over er viktigere enn andre. "La meg sjekke" kunne for eksempel passert ubemerket, men "[j]eg skal se etter" er en mer sannsynlig formulering fra

Eleanor i denne situasjonen. På samme måte vil det være mulig å la Jacob si ”de gir meg hodepine”, men ”[j]eg får hodepine av dem” er en mer troverdig replikk. Derimot ville det vært uakseptabelt å gjengi den engelske relativsetningen ”which means you haven’t ...” ord for ord. Riktignok har Eleanor en tvetydig rolle som både kjæreste og hjelpepleier, men en bokstavtro oversettelse ville her virket pedantisk på en måte som ikke er tilfelle i kildeteksten: ”noe som betyr at du ikke har tatt dem likevel.”

Den viktigste endringen i denne sekvensen er likevel å la Jacob bruke perfektum i stedet for preteritum i oversettelsen av ”I didn’t put them there.” Denne stadig gjentatte setningen blir som et mantra for ham, og siste gang han uttaler den, legger han trykk på ”put”, markert med kursiv hos Harvey. Selve *bruken* av ordene fortrenger gradvis ordenes referensielle mening.¹⁷ Med preteritum også i oversettelsen blir den liksom besvergende rytmen mindre effektiv, mens perfektum gir en tilsvarende effekt på norsk, med det betonte ”lagt” som tredje siste stavelse (slik som hos Harvey): ”Jeg har ikke *lagt* dem der.”

Det finnes for øvrig et utall av slike endringer og tilpasninger av pragmatisk art i oversettelsen, slik som å gjengi ”[n]ever mind” (224) med ”[d]et går bra”, og å oversette ”[t]*here*, he said, *see that man*” (65) med den omvendte parallellismen ”[s]*e*, sa han, *der er den mannen*”, men jeg skal ikke bruke mer plass på å ramse opp alle her. Det som derimot kan skilles ut som et særlig interessant problemområde, er *modalitet*.

Både norsk og engelsk har et bredt register av måter å uttrykke modalitet på. Men tilsynelatende ekvivalente modale uttrykk tilhører noen ganger nettopp forskjellige funksjonelle registrere, slik at det å legge oversettelsen nært opptil kildetekstens ordlyd vil kunne være problematisk:

I kapittel 9 sier Henry til faren, som er på besøk hos ham i fengselet: ”I haven’t worked out yet what belongs to me. This place I suppose.” (206) Tilsynelatende er ”antar jeg” den mest nærliggende oversettelsen av dette siste modale uttrykket. Men den norske varianten er mer begrenset i sin anvendelse, og vil intuitivt oppfattes som tilhørende et mer formelt register enn den engelske.¹⁸ Det er lite troverdig å la Henry benytte et slikt uttrykk i en privat samtale med sin far. Samtidig er det ikke nødvendig å endre setningen radikalt. Det beslektede adverbet ”antagelig”¹⁹ fyller samme modale funksjon som setningen ”antar jeg”,²⁰

¹⁷ Dette bekrefter også fortelleren i det påfølgende avsnittet: ”Already he cannot think what *they* are, where *there* is, nor what exactly they are talking about.” (202)

¹⁸ Et søk i tekstkorpuset *English-Norwegian Parallel Corpus* (ENPC) støtter denne antagelsen. I materialet av originale norske fiksjonstekster forekommer ”jeg antar” og ”antar jeg” til sammen bare 5 ganger, mens uttrykket ”I suppose” forekommer 50 ganger i materialet (av tilsvarende omfang) av originale engelske fiksjonstekster, altså 10 ganger hyppigere.

¹⁹ Adverbet er avledet av verbet: ”**antakelig** [antagelig] (av anta)” (Bokmålsordboka 1986: 19)

men i et mer dagligspråklig register. I oversettelsen lar jeg derfor Henry si: ”Jeg har ennå ikke funnet ut hva som tilhører meg. Dette stedet her, antagelig.”

I kapittel 3 har jeg benyttet det samme modale uttrykket ”antagelig” for ”he suspects” i setningen: ”Her voice, saying something calming he suspects ...” (62) Her er det ikke først og fremst et spørsmål om å sikre et naturlig register, men snarere en syntaktisk tilpasning. Den innskutte engelske partisippsetningen (som gir variasjon mellom *simple present* og *present continuous*) må oversettes med presens, noe som potensielt gir lite elegante løsninger på norsk: ”som sier noe beroligende, mistenker han” eller ”som han mistenker (at) sier noe beroligende”. Igjen fyller adverbet ”antagelig” en tilsvarende modal funksjon som ”han mistenker”, ettersom resten av setningen tydelig impliserer at antagelsen faktisk er Jacobs (og ikke fortellerens): ”Stemmen hennes, som antagelig sier noe beroligende, finnes et sted i hodet hans, men nå er han opptatt av ...”

Noe senere i samme kapittel reflekterer Jacob over den ukjente brevskriveren som sender brev adressert til den avdøde Helen, og som etter Jacobs oppfatning bare kan være en hemmelig elsker som ikke vet at hun er død: ”who must by now be worried, mustn’t he? (63) Dette engelske *tag question* er et vanlig modalt virkemiddel med utbredt anvendelse, mens en norsk oversettelse av uttrykket ord for ord vil virke nettopp påklistret: ”må nå ha begynt å bekymre seg, må han ikke?” Derimot synes den norske modale partikkelen ”vel” å fylle en lignende modal funksjon som det engelske *tag question*, en funksjon som er blitt kalt ”confirmation-seeking” (Johansson og Løken 1997: 149), fordi partikkelen i tillegg til å uttrykke en viss grad av usikkerhet vis a vis utsagnet det er en del av, også søker en bekreftelse (hos tilhøreren) av utsagnets gyldighet. At Jacob her søker bekreftelsen hos seg selv, forandrer ikke denne funksjonen; han blir altså sin egen tilhører. Oversettelsen lyder: ”som vel må ha begynt å bekymre seg nå?”

Nettopp modalpartikler som *vel*, *nok* og *visst*, og andre diskurspartikler som for eksempel *jo*, er mye brukt i muntlig norsk. De kan derfor være en nyttig ressurs for å gjøre replikkene i en oversettelse smidigere, muntligere, og mer troverdige. Med denne begrunnelsen har jeg tatt meg den frihet å bruke partiklene et par steder hvor det i den engelske teksten ikke finnes motsvarende elementer. Når Henry i diskusjon med faren sier: ”I told you, it’s not important” (204), har jeg gjengitt dette slik i oversettelsen: ”Jeg sa jo det, det er ikke viktig”. I begynnelsen av kapittel 10 protesterer Jacob mot Eleanors stadige rettelser: ”I can think what I like” (217). Her har jeg igjen brukt modalpartikkelen *vel*: ”Jeg kan vel tro som jeg

²⁰ Dvs de uttrykker den samme ”degree of certainty about the validity of a proposition” (Thompson 2004: 69).

vil””. Strengt tatt gis Jacobs replikk da et så vidt sterkere modalt forbehold enn det eksplisitt er dekning for hos Harvey (som nøyer seg med ”can”), men i tillegg til at den norske replikken virker muntligere med modalpartikkelen, synes jeg den videre konteksten kan forsvare at Jacob her nesten umerkelig og liksom ubevisst avslører et ønske om bekreftelse fra Eleanor.

Om idiomer og faste uttrykk

Når det gjelder idiomer og faste uttrykk blir oversetteren nødt til å vurdere om disse skal gjengis, i den grad det grammatisk lar seg gjøre, etter kildespråkets ordlyd, eller om man skal søke mer eller mindre ekvivalente uttrykk i målspråket, noe som kan resultere i til dels radikale omskrivninger. Dette er et av punktene hvor en teoretiker som Antoine Berman er kategorisk: ”[E]ven if the meaning is identical, replacing an idiom by its ’equivalent’ is an ethnocentrism. [...] To play with ’equivalence’ is to attack the discourse of the foreign work.” (2004: 287) Denne avvisningen angår ikke bare uttrykk som inkluderer spesifikke kulturelle referanser, men skal gjelde helt generelt, og dermed blir Bermans påstand lite nyansert. For hvis alle idiomer skal gjengis etter kildespråkets ordlyd, hvordan skal målspråksleseren da kunne oppfatte slike litterære grep som spill med idiomer, omskrivning av faste metaforer? I en slik oversettelse vil alle kildetekstens idiomer fremstå som spesielle formuleringer i målteksten, og leseren vil ikke få et reelt inntrykk av originalforfatterens grad av originalitet.

Harveys tekst er et interessant eksempel i så måte. På den ene siden benytter hun seg av engelske idiomer i uforandret form, slik som ”seek out the next corner” (9) og ”like the back of his own hand” (58). Alle disse har jeg valgt å oversette med beslektede norske talemåter, slik som ”prøve lykken rundt neste hjørne” (som riktignok er en konstruksjon sammensatt av to ulike faste uttrykk) og ”som sin egen hånd”, altså helt uten forsøk på å skape ”fremmedgjøring” ved å imitere den engelske ordlyden.

På den andre siden eksperimenterer Harvey noen ganger med å bryte opp og forrykke de faste talemåtene, noe som kan være i tråd med utviklingen av Jacobs sykdom, hvor han både mister grepet på tingene og ”sees everything as if in slow motion and for the first time.” (208) Et eksempel på en slik forrykkelse er den første setningen i kapittel 9: ”Time speeds up, rushing headlong into conclusions, then it stops.” (200) En pleonastisk beskrivelse, kunne man si, for ”headlong” og ”rush to conclusions” kan fungere som alternative uttrykk for det samme: noe forhastet eller overilt. Men sammenstilt på denne overflødige måten viser uttrykkene hvordan Jacob roter med språket og samtidig vinner en barnlig evne til

konkretisering. Ikke bare personifiserer han tiden; han gjenoppliver og billedliggjør også de språklige uttrykkene. Denne pleonasmen må gjenskapes på norsk, og når setningen klinger spesielt og oppstyltet, er det bedre enn at den gjengis som motstandsløst normalspråk: "Tiden går raskere, jager hals over hode mot forhastede slutninger, så stopper den."

Denne tendensen til konkretisering av tilstivnede, abstrakte talemåter gjentar seg igjen i kapittel 10, der Jacob går liksom formålsløst omkring i huset, "throwing his weight about only to make certain that he still does have weight." (222) I seg selv kunne uttrykket "throwing his weight about" vært oversatt med "gjør seg viktig" eller "blærer seg" (se Svenkerud 1988: 1264), men det Harvey gjør videre er å modifisere – og til dels underminere – uttrykkets mening ved å skille ut et enkeltelement i uttrykket ("weight") og la Jacob stille spørsmål ved dette. Slik innfører hun et element av usikkerhet i et uttrykk som brukes om overdreven selvsikkerhet; hun viser frem uttrykket før hun vender det på vrangen. Dermed må dette konkrete elementet "weight" beholdes også i oversettelsen, og et uttrykk må velges som kan ta opp i seg dette elementet. For eksempel: "brauter seg frem med hele sin tyngde bare for å forsikre seg om at tyngden fortsatt er der."

Poetiske forhold

Som avslutning på denne kommentaren skal jeg nå presentere et lite utvalg av oversettelsesmessige problemer som ikke lar seg redusere til verken grammatikk eller pragmatikk, men som er av estetisk eller poetisk karakter. Som alltid i slike spørsmål er det vanskelig å føre bastante argumenter; her blir det heller snakk om å peke mot eller vise til de valgene som er tatt, og så håpe at de kan overbevise i kraft av seg selv.

Det poetiske eller lyriske ved Samantha Harveys prosa kommer til uttrykk på flere nivåer. Det kan dreie seg om et enkelt ord som skaper litterær spenning i en ellers "vanlig" eller lite oppsiktsvekkende beskrivelse. Eller det kan være beskrivelser som tar utgangspunkt i det konkrete, men som så utvikler seg til omfattende og originale metaforiske betraktninger og refleksjoner.

De to eksemplene fra kommentarens teoretiske innledning kan illustrere disse ytterpunktene: Vi husker denne beskrivelsen fra kapittel 10: "A smile takes his face and he can feel it lift him. One by one the birds take the bread from his fingers." (220) Det blir som nevnt vesentlig ikke å normalisere denne beskrivelsen med et fast uttrykk av typen "et smil brer seg i ansiktet hans / over leppene hans". Det uvanlige "takes his face" er viktig her, ikke bare fordi det gjennom et språklig ekko skapes en forbindelse til fuglene i neste setning.

Harvey har dessuten nettopp valgt bort den slitte eller stivnede metaforen "a smile spreads over his face / lips" og satt "takes his face" i stedet, som en poetisk fremmedgjøring, og som en insistering på en indre erfaring heller enn en beskrivelse utenifra: opplevelsen av at smilet liksom kommer til ham, uvilkaarlig, som noe han selv ikke råder over eller venter seg: "Et smil tar tak i ansiktet hans, og han kjenner at det løfter ham. En etter en tar fuglene brødet fra fingrene hans."

Det andre eksempelet fra innledningen er en metafor av den mer ekspansive typen: "He used to love silences. Now they are just floodplains for questions and doubts, in which the seep of continual panic makes itself known." (203) Det norske ordet "floslette" (jfr. Svenkerud 1988: 413) er så uvanlig og – vil jeg anta – visuelt intetsigende at det egner seg dårlig til å skape et umiddelbart slående bilde, og en "floslette for spørsmål og tvil" ville knapt oppfattes som en metafor, men snarere etterlate leseren i nettopp den tilstanden av rådvillhet som Harvey her beskriver. En "slette oversvømt av spørsmål og tvil" vil derimot kunne fungere som et anskuelig språklig bilde. Hva angår "seep of continual panic", kunne en transponering av substantivet "seep" til det norske verbet "sive" tilføre den oversatte formuleringen estetisk smidighet. Mitt forslag til oversettelse blir dermed slik: "Før likte han pauser med taushet. Nå er de bare sletter oversvømt av spørsmål og tvil, der en uavlatelig panikk siver frem og blir synlig."

Formuleringer som "seep of continual panic" kan for øvrig sies å inngå i en egen kategori av engelske konstruksjoner som oversatt ord for ord blir mer patetiske enn poetiske på norsk. Engelsk skjønnlitterær prosa oversvømmes så å si av slike utvidede nomenfraser med foranstilte adjektiver og/eller etterstilte preposisjonsfraser, og det finnes mange av disse også hos Harvey – et godt eksempel er dette i kapittel 10: "the deep long moan of failure" (226).²¹ Det finnes naturligvis ingen fast fremgangsmåte hva angår slike stilistiske problemer; de kan bare løses ved prøving og lytting. Mens "seep" lot seg transponere til "siver", finnes her muligheten for å omskrive nomenfrasen til en genitivkonstruksjon basert på det siste elementet "failure": "nederlagets ..." Men dessuten er frasens kjerne "moan" et utakknemlig ord å oversette. Både "stønn" og "jamring" ville bli for gammelmodig og svulstig i en slik genitivkonstruksjon. "Klage" synes derimot å fungere rent stilistisk. Ordets semantikk er riktignok ikke nøyaktig sammenfallende med "moan" – blant annet er "klage" mindre eksplisitt "lydlig" – men i denne sammenhengen blir det lydlige ivaretatt av adjektivene. Oversettelsen lyder dermed: "nederlagets mørke, langtrukne klage".

²¹ Et annet eksempel er nevnt under "Grammatiske forhold": "the mechanical, antlike grace of the men ..." (2)

Det poetiske ved *The Wilderness* dreier seg nettopp også om rene klanglige kvaliteter. Helt mot slutten av kapittel 9 finnes et avsnitt som kan illustrere dette, der Henry gir faren en (symbolsk viktig) gave: "On his son's palm is a glass dome, and inside the dome is winter. Loose white, like snow." (208) Spillet med lyder i de sju siste ordene her er verdt å merke seg: *dome – snow, white – like, winter – white, loose – like*. Allitterasjoner og assonanser krysser hverandre i et komplekst mønster. Det blir selvfølgelig umulig å gjenskape dette bestemte mønsteret på norsk, men ved hjelp av en forsiktig omskrivning kan også oversettelsen få klang: "inne i kuppelen er det vinter. Virvlende hvitt, som snø." Inne i denne kuppelen finnes også figurer av en mor og et barn med påfallende gule hatter og skjerf. Som avslutning på avsnittet skriver Harvey: "Without the scarves and hats the mother and child would be phantoms in the flurry." (209) Igjen har jeg latt ønsket om å beholde bokstavrimet innvirke på ordvalgene: "Uten skjerfene og hattene ville moren og barnet vært skygger i snøstormen." (209) Oversettelsen rimer riktignok på en annen bokstav, men dertil en bokstav som har visse onomatopoetiske kvaliteter i forhold til den vinden som er det sentrale motivet gjennom hele avsnittet. Også tidligere i avsnittet er disse s- og sj-lydene merkbare: "de gule skjerfene deres slanger seg i den samme blesten, for å stadfeste vindretningen. Den blåser forbi dem fra venstre mot høyre." Jeg bør vel legge til at s-lydene her for en stor del er styrt av Harveys egne ordvalg: "their yellow scarves snake up on the same wind, to confirm its direction. It blows across them, left to right." (208)

Helt til slutt vil jeg her kommentere et litterært grep som stiller oversetteren overfor både intratekstuelle, grammatiske, pragmatiske og poetiske utfordringer, og som dermed kan oppsummere noen av de viktigste poengene i denne kommentaren – nemlig bruken av ordene "muffling", "muffles" og "muffled" i kapittel 10. Det dukker først opp i en replikk mellom Jacob og Eleanor:

'Don't you remember that winter,' he says, 'and the muffling snow, and we had to clear it away. You must remember that.'

'The muffling snow.' She chuckles. (218)

Verbet "muffle" kan oversettes med å "pakke (el. svøpe) inn" eller "dempe (eks. *a sound*)" (Svenkerud 1988: 721). I denne konteksten, som beskrivelse av snøen, blir begge disse semantiske elementene aktivert. Snøen både dekker tingene, og demper lydene. En oversettelse bør derfor reflektere den doble betydningen. To sider senere blir imidlertid verbet brukt slik: "The threat of snow muffles the mind." (220) Her synes det lydlige å være mindre

viktig, mens vekten ligger på en tvetydig metaforisk betydning: Det kan dreie seg om Jacobs opplevelse av å være midlertidig avskåret fra omverdenen, eller også fra sine egne tanker. Endelig blir ordet brukt som adjektiv på den påfølgende siden: "[H]e feels, as he squints against the incoming snow, that he is looking through the muffled haze of time and beyond himself into the past." (221)

Også oversettelsen bør klare å skape en intratekstuell sammenheng, siden gjentakelsene bringer bildet av snøen og Jacobs eksistensielle erfaring sammen i en videre metafor som utvikler seg gradvis over flere sider. Samtidig må oversettelsen fungere i hver enkelt av de lokale kontekstene, noe som særlig er en utfordring hva angår den første bruken av ordet, i replikkvekslingen mellom Jacob og Eleanor. Her må man finne en formulering som både er tenkelig som en replikk, og som samtidig er spesiell nok til å fungere som en umiddelbar referanse til et felles minne. Dette "muffling" ved snøen er noe de husker sammen, noe de har snakket om tidligere. I tillegg har altså ordet her den doble betydningen av både fysisk og lydlig tilsløring av tingene:

"Husker du ikke den vinteren," sier han, "og snøen som pakket inn alle lyder, og vi som måtte rydde den av veien. Du må da huske det."

"Snøen som pakket inn lydene." Hun småler.

Denne løsningen er naturligvis noe mer omstendelig enn kildetekstens effektive formulering, men jeg mener den oppfyller de ovennevnte semantiske og pragmatiske funksjonene. Det lyddempende er vektlagt (og gir samtidig en formulering som Eleanor kan huske som et spesielt minne og "småle" av), mens den fysiske tildekkingen nødvendigvis er implisert. I tillegg blir det nå mulig å skape gjentakelse til tross for nyansene av betydningsforskjell mellom denne og de øvrige anvendelsene av "muffle(d)": Det lydlige er skilt ut som et eget element, mens uttrykket "pakke inn" kan benyttes videre i en metaforisk betydning:

"Trusselen om snø pakker inn tankene." Og ved å transponere adjektivet "muffled" til verbet "pakke" blir også den andre lyriske formuleringen mulig å gjenskape på norsk: "[I]det han myser mot snødrevet, kjenner han det som om han ser gjennom tåken som pakker inn tiden, og mot en fortid hinsides sin egen."

Konklusjon

I denne kommentaren har jeg måttet begrense meg til et lite utvalg av alle de utfordringene Samantha Harveys tekst har å by en oversetter på. Likevel håper jeg å ha antydnet selve mangfoldet av ulike former for utfordringer. Å dele disse inn i kategorier, slik jeg har gjort her, må imidlertid ikke forstås som en påstand om at de enkelte problemene skal ses som isolerte oppgaver med isolerte løsninger. Ikke bare kunne flere av eksemplene vært plassert under ganske andre kategorier fordi de tilhører flere problemområder samtidig; de fleste av dem er dessuten på ulike måter underlagt den videre konteksten – i dette tilfellet teksten som helhet, og mer presist: denne tekstens stemme. Slik jeg insisterte på i kommentarens innledning, er det Harveys på samme tid varierte og karakteristiske fortellerstemme som i mitt oversettelsesprosjekt befinner seg øverst i ”ekvivalenshierarkiet”. De ulike oversettelsesvalgene må i siste instans vurderes i forhold til hvordan de bidrar til å skape en sammenhengende og troverdig norsk litterær stemme som kan tåle sammenligning med kildeteksten. Men dette blir det umulig for meg å føre argumenter for; jeg kan egentlig bare håpe, slik jeg skrev om de ulike poetiske oversettelsesvalgene, at stemmen overbeviser i kraft av seg selv.

Bibliografi

Kildetekst:

Harvey, Samantha: *The Wilderness*. Jonathan Cape, 2009.

Litteratur sitert/referert i kommentaren:

Baker, Mona: *In Other Words: A coursebook on translation*. Routledge, 1992.

Berman, Antoine: "Translation and the Trials of the Foreign" i Lawrence Venuti (red.) *The Translation Studies Reader*. Routledge, 2004.

Bibelen, eller Den Hellige Skrift. (Revidert oversettelse fra 1930). Det Norske Bibelselskaps Forlag, 1957.

Bokmålsordboka. M.I. Landrø, & B. Wangensteen (red.). Universitetsforlaget, 1986.

Halliday, M.A.K.: "Towards a Theory of Good Translation" i Erik Steiner & Colin Yallop (red.) *Exploring Translation and Multilingual Text Production: Beyond Content*. Mouton de Gruyter, 2001.

Hatim, Basil & Mason, Ian: *Discourse and the Translator*. Longman, 1990.

House, Juliane: "How do we know when a translation is good?" i Steiner, Erik & Yallop, Colin (red.) *Exploring Translation and Multilingual Text production. Beyond Content*. Mouton de Gruyter, 2001.

Johansson, S. & Løken, B.: "Nowegian Discourse Particles and their English Correspondences" i Carl Bache & Alex Klinge (red.) *Sounds, Structures and Senses*. Odense University Press, 1997.

Munday, Jeremy: *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Routledge, 2001.

Quale, Per: *Fra Hieronymus til hypertekst. Oversettelse i teori og praksis*. Aschehoug, 1998.

Svenkerud, Herbert: *Stor engelsk ordbok*. Cappelen, 1988.

Thompson, Geoff: *Introducing Functional Grammar*. Hodder Education, 2004.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. Routledge, 1995.

Vinay, Jean-Paul & Darbelnet, Jean: "A Methodology for Translation" i Lawrence Venuti (red.) *The Translation Studies Reader*. Routledge, 2004.

Vinje, Finn-Erik: *Skriveregler*. Aschehoug, 1996.

Referanser til tekstkorpora tilgjengelige på Internett:

English-Norwegian Parallel Corpus

URL: <<http://www.hf.uio.no/ilos/forskning/forskningsprosjekter/enpc>> (Lokalisert 25.11.09)

NET Bible

URL: <<http://www.net.bible.org>> (Lokalisert 25.11.09)

Andre kilder fra Internett:

Worship Tools Site <<http://www.worshiptools.co.uk>> (Lokalisert 25.11.09)

Kildeteksten:

Samantha Harvey: The Wilderness

In amongst a sea of events and names that have been forgotten, there are a number of episodes that float with striking buoyancy to the surface. There is no sensible order to them, nor connection between them. He keeps his eye on the ground below him, strange since once he would have turned his attention to the horizon or the sky above, relishing the sheer size of it all. Now he seeks out miniatures with the hope of finding comfort in them: the buildings three thousand feet below, the moors so black and flat that they defy perspective, the prison and grounds, men running in ellipses around a track, the strain of suburbia.

The pilot shouts something and points to the right. In the distance a wood is being felled and they can see a tree lean and crash, then another, like matches.

'Surreal from here!' the pilot shouts.

'Yes,' he replies. 'Quail Woods. Falling.'

He leans forward and touches the shoulder of the pilot without knowing what he means by the gesture. A sense of grounding perhaps – he wishes to be back on the ground, and feels nauseous, and a little afraid. In any case the pilot must mistake his hand for a flapping neck scarf or even a bird gone off course, because he doesn't turn.

'My son!' he shouts. 'Down there, in the prison!'

The pilot nods and puts his thumb up; maybe he has not understood.

'I built that prison, the new part, back in the Sixties,' he calls into the wind.

'Yes,' the pilot returns. 'It's awful, I agree. Blight on the landscape.'

He leans as far out as he dare. Can he see his son? Can they see one another? He eyes with dim envy the mechanical, antlike grace of the men running round and round. That one is Henry. No, he is mistaken. That one, perhaps. That one? Impossible to tell, he decides. They are all thin from here, and besides, the wind blurs his vision. The prison is sliding behind them now as the pilot turns east and a limb of shoreline comes into view.

'My son went mad,' he shouts to the pilot. He wants to clear up this point straight away, given that the world has more sympathy with the madman than it does the criminal. 'For a while, after his mother died,' he qualifies. After all, the world has a short attention span even for madmen.

The pilot's word of reply is whipped away by the wind. It sounded a little like 'no', as if the wind itself, the very atmosphere, has simply disagreed with him.

To steady his liting mind, he focuses on the pilot's thick neck and the roll of collar, wondering what that material is called. It isn't leather, but something like leather, and quite a common thing, the sort of thing he should know. The sort of thing he used to know. Gingerly he touches it and then pulls away, clasps his hands together and brings them to his chin. He closes his eyes and feels a slight churning in his stomach; if only they could go slower, or down.

Now he casts his thoughts out for Henry and all he gets is the usual clamour of data. Henry, after Helen's death, running

across the field behind the Coach House with a carving knife, following the wing lights of a plane, shouting, 'There is God, you holy bastard, come back!' Some might say this is not a happy memory, but he would object that it is not the happiness of a memory that he is looking for, it is the memory itself; the taste and touch of it, and the proof it brings of himself. He reaches forward again in an attempt to attract the pilot's attention.

'Down soon?' he manages.

Another thumbs-up from the pilot, and a turn deeper into that mass of sky that seams with the sea, where everything is unmanageably large and wonderful, everything is *excessive*, he thinks. He consoles himself with confining thoughts of the prison, its four T-shaped wings and cramped cells.

They sail on; if he had more choice he would panic. As it is, where the engine's roar deafens him and the wind whips his limbs neatly into his body, he finds himself compressed into an involuntary composure, pinned back and down into his thoughts. At this moment there is just the image of Henry running manically across the field after that plane – the memory as vivid and isolated as a night landscape brought up sharply by a bolt of lightning – and then a converse image of Henry, sometime later after a period in hospital and drugs that made his hair fall out, tying on the apron Helen had once bought him and beginning a long, sleepy bout of baking; his specialities were *hamantaschen* and almond cakes from his grandmother's handwritten Jewish cookery book. The house smelt of hot sugar for weeks.

There is something about this utter deflation of his son that irks him more deeply than any other run of events, so that he can see him in ever-decreasing magnitudes, like an object receding.

The prison comes briefly into view again over the edge of the plane, then disappears. He closes his eyes. Some time ago, after

the madness, Henry broke into three houses along his own street in the middle of the day trying to find either alcohol, or money to spend on alcohol, or something to sell to make money to spend on alcohol. It was such an inept attempt at crime – in one of the houses the occupiers were sitting having lunch – that Henry was caught and sentenced to community service, which he didn't do because he was always too drunk to turn up.

He told the courts that he was likely to repeat his crime, not because he thought it was the right thing to do, but because he liked drinking and drink made him irresponsible. So then he was sentenced to prison and enforced sobriety; Henry accepted this with good grace and what looked almost like relief. Yes, he remembers the expression on his son's face – a short smile, a heavenward look as if to Helen, and then a comment: *my dad built that prison, it'll be just like going home.*

The crime was trivial, hapless and alcoholic, the downward spiral of it mapped loosely in his son's appearance. All his life Henry had been blessed with a plume of hair around his face, a plump – but not fat – figure, soft, mollusc features, a gentle height like that of a large leaf-munching animal, long eyelashes. He was pretty, his mother often said. But now he is hairless, thin. His eyes are still dark and bright, and he is still attractive if only one can get past the luckless look, but there it is – lucklessness is a kind of leprosy. You can't get past it.

Perhaps he does not want to see his son after all. The way the plane hangs and lolls on the air unanchored only seems to shake the giddied mind more, jumbling two names in his thoughts: Henry, Helen, Helen, Henry. Similar names – he sometimes confuses them. What if he one day forgets them completely? Then what?

Below them a bird flies, two or three birds. Far below that cars pass lazily along a road. The precariousness of his position

is not lost on him, and the fear will not shake. He forces his mind down into the steep cleft of memory that always provides such comfort: him and Helen sailing along the beautiful flow of an American road on their honeymoon. A brown car, one shallow cloud in a deep sky.

But then very crudely and inexpertly the footage cuts to what he recognises as the beginning of a cruel montage of his wife's life, selected for tantamount pain and anguish. At first she appears in a languid sort of flash (persisting long enough to make the point without allowing the point to be explored); she is slumped at the kitchen table. It is that very particular slump strange with silence, the conspicuous lack of breathing. Oh yes, and the ring finger extended on the melamine tabletop as if severed from the hand, just, one must understand, for dramatic effect.

He forces his mind back to the brown car, and the cloud that seemed to follow them. Hours and hours like this, him and her, side by side and separated only by a handbrake, wondering why life had thrown them together. In the memory they see in unison with one pair of eyes, they eat, drink and feel the same things without knowing each other at all. The only time their attention divides is when they make love and his eyes are to the pillow and hers to the ceiling. Even then some curious and serendipitous force nudges a sperm towards an egg and the creation of a new pair of eyes begins, new shared eyes. Who knows if this is love; it might as well be, it has the ingredients.

Then they are at the Allegheny County Courthouse. Helen stands on its Venetian Bridge of Sighs, eyes closed, freckled eyelids flickering as thoughts pass behind them. On one side of the bridge, he remarks, is the courthouse: here are the free and the godly, those who pass judgment. On the other side is the jail: the imprisoned, those who have been judged. The Bridge of Sighs is a moral structure, and he, as an architect, is becoming

interested in just this: the morality, the honesty of a building. And his wife opens her eyes, shakes her head and tells him that a Bridge of Sighs is no more about morality than is a bridge between motorway service stations. She warns him gently: one should hesitate to cast aspersions. A person's morality is usually a two-way journey – it just depends which leg of it you catch them on.

He takes her hand; they are not on the same wavelength. Never; she is always a frequency above him, and as if to prove the fact he is about to begin humming out the Buddy Holly in his head when she starts quoting something from Song of Songs, chapter five. *My beloved's eyes are as the eyes of doves by the rivers of water, washed with milk* – then tells him that she believes she is pregnant.

He picks her up and spins her around, conscious that this is precisely what a man must do for his wife when confronted with such news. Does he feel joy? It might as well be joy, the buzz and panic of it, and the sickly feeling that he is falling into something that has no clear bottom. Then her spinning feet smash an empty bottle left on the ground, at which she struggles free of him and bends to pick up the pieces. He crouches to help.

'Jake,' she says. 'We'll call the baby Jacob, after you.'

But he disagrees, having never seen the point of fathers and sons sharing names when there are so many names to choose from, and as an alternative he suggests something else, he doesn't remember now what.

'Henry; then,' Helen says. 'We'll call him Henry.'

'What if he's not a boy?'

'He is, I dreamt it.'

It is not that these surfacing memories just come. No, he casts around for them even when not exactly conscious of it, he forces himself into them and wears valleys through them. He plays

games trying to connect them and establish a continuity of time. If it was their honeymoon they were newly married: this is what honeymoon means, a holiday for the newly married. He can nod in satisfaction about the clarity of this knowledge and can then move on. His wife was called Helen. If it was their honeymoon they were young, and he had completed his training, and Henry was conceived.

Here again is Helen, her bare shoulder beneath him and her hips sharp against his; she was only twenty then. They are in bed, then in the car. There is a handbrake between them; she lays her left hand on it idly and he can see the ring finger, calm and static against the rush of road.

The news on the car's transistor radio reports that a monkey has just come back alive from a space mission, and images have been captured from the spacecraft. Inside Helen's womb Henry is a solitary blinking eye. Helen says that flight is the most excellent invention and that, through photographs, it will allow the earth to see itself from outer space.

'If nothing else,' she tucks her hair behind her ear, 'mankind's existence is utterly justified by this gift it will give to earth, the gift of sight, a sort of consciousness. Do you understand me?'

'No,' he contests after a pause. 'Not really. But it sounds thoughtful.'

Buddy Holly is still possessing his mind, and the tin-can voices from the radio (the word monkey sounding so strange and primal in that modern car on those wide roads). There is a sense of continued but happy absurdity at the way, with all the millions of people in the world, he is now Helen's and she his.

The pilot turns the biplane to the left and the airfield comes into view. 'We're going to begin our descent,' he shouts, pointing downward.

Very well, he thinks, staring again at the man's collar. The plane

seems to pull back slightly and slow. Even up here, unhinged and feeling like a puppet swinging from a string, he finds the reserves to worry over the loss of that word. Leather? No, not leather. But something like leather. The word *skein* comes to mind but he knows that isn't right, *skein* is just a word dumped in his brain from nowhere; a skein of wild swans, a skein of yarn. It is not about forgetting, it is about losing and never getting back – first this leather word and then the rest, all of them.

The moors spread ahead of them, and behind them Quail Woods is being disassembled tree by tree. One must be careful, he thinks as he turns from the man's back and strains to see the land below, not to become too attached to what is gone, and to appreciate instead what is there. He eyes the small neat grids of houses below and finds, as he always has, that these spillages of humanity are not to be scorned for their invasion of nature but are to be accepted, loved even; he names some of the streets in his head and maps the area with compass points and landmarks, his hands now clasped to his knees.

At the point at which he expects the plane to descend, the pilot suddenly turns its nose upwards to the empty blue sky. 'One last dance!' he shouts. The wind rips through the cockpit as they change direction and the prison appears way down below at a tilt, as if sliding off the surface of the earth. Looking down briefly he sees, perhaps, a figure waving. Henry said he would look out for him and wave. He lifts his arm in response, less edgy now and more exhilarated by the air smashing against them and the disorientation as the plane lists and the scenery changes faster than the mind can map it.

They make a large, noisy loop. He feels sick and young, thinking abruptly of Joy in her yellow dress and blinking to find the vision gone. Joy, joy! *Nakhes*, as his mother would once have said when she still allowed herself some Yiddish. His mother

would have loved Joy; would always have thought he made the wrong choice. He sits back and looks up, for the first time, to the sky.

As the plane slows it descends, too sharply. And with the slowing comes fear. He looks at his watch. For a moment he fails to understand what the watch hands are doing, where they are going or what for. He studies them like a child. Twenty to three, twenty to four, something like this. I have been unwell, he means to say to the pilot, as if to imply to himself: I am no longer unwell. It is impossible to accept that you will never be well again, and everything you have will be lost. A man is not programmed to think this way, he will always seek out the next corner and look around it in expectation that something, *something*, will be there.

He has been told not to think about it, and his son buys him a half-hour flight for his birthday so he can block it all from his mind. 'What?' he says. 'My birthday?' 'No,' his son corrects. 'Your – problems.' And he kisses him, all his plain, unscented good looks released from their misfortune for that one moment in that one simple exchange. Henry no longer has to stand on tiptoes to reach his cheek. How old is Henry, he wonders, and for that matter how old is he? When is his birthday? What year? He can't remember at all.

He thinks of Helen tucking her hair behind her ear and reading from the Song of Songs. *My beloved's eyes are washed with milk* – and her feet smashing glass, and her picking at fish and chips in newspaper wrappings while she read the news. Monkey goes into space. Mother's milk gives baby brain damage. Israel attacks Egypt. Dog goes into space. Twenty thousand jobs cut at the steelworks. Monkey goes into space. Brain damage. Her picking at batter with her skinny fingers and then flattening out the newspaper saying, 'I'll keep this, this is important,' and him

screwing it into a ball and throwing it in the bin. 'It smells,' he would say; 'and besides, tomorrow there will be more news.'

The plane drops towards the airstrip and he heaves a sigh of relief, recognising in the slow-down of the engine, the lengthening of its chugs, a familiar creeping desire to be getting home.

into, looks at the paper, sighs and tells him to hang on a minute. 'Something about the Rwandan president being killed,' she says. 'In a plane explosion.'

'Will there be a war?'

She folds the paper and picks her mirror up again, rubbing her skin with her fingertips. 'I don't know. It doesn't say.'

It worries him, war. It seems like one of those things that, now he is unable to follow the news properly, might just creep up on him. He was always so aware; now not so. There was always some control over the workings of the world when he could see what was coming.

Silence settles between them as Eleanor combs her fingers through her hair. *Memory*, Helen used to say as they drove. He would give her a memory. This was his homeland and she wanted to get to know it through the eyes of his childhood. He drives on and his stomach tightens. It strikes him as strange and sad that whenever he maps out his own history it converges on pain. He has known so much more than pain – and yet recently everything pivots on the tragedies and wrong turnings.

He doesn't know if Eleanor has truly sunk into oblivion over the past or whether she is just pretending. Either way, it obviously isn't important enough to her. But to him it is. While she inspects her hairline he entertains horror. This is the precise route he took that night, from the Coach House to The Sun Rises, 1967, the week after the Six Day War had ended, it was hot. War, you see, and bombed airfields and Egypt's planes blown to nothing by Israel, and Helen angry for an entire week as if they would divorce over this: this war. As if it were his fault.

How full of rage and horror he was when he drove out here and decided to make a play for Eleanor, knowing Eleanor would never refuse. All he could think about was Alice. To save the blame he had loaded on himself he decided to run to Eleanor's

He knows the route to The Sun Rises like the back of his own hand. He knows without any conscious thought when to change gear, when to slow down or speed up, which potholes are deep enough to avoid and which areas flood, specifically which areas, down to a few metres or so. Sometimes the puddles have frogspawn in. He knows to avoid them at certain times of the year and he knows, by light, colours and instinct, that it is probably that time of year now.

Eleanor has a newspaper on her lap; when he glances across he sees that the headline is something about a plane disaster, there is a photograph of something mangled. He thinks of Helen. Her love of flight always made her morose over crashed planes, because planes belonged to a perfect world of height and freedom that was not supposed to fail. She would have been upset now by those pictures in Eleanor's paper and he would have tried to cheer her up with some platitude or another. Maybe she would have been upset by Eleanor herself, wondering how X could be put in Y's place as if Y had never been. He hopes she would have been upset; he is. He glances back at the newspaper.

'What's the story?' he asks.

Eleanor puts down the pocket mirror she has been frowning

bed, and there she was, of course. Of course she let him in. And then he left.

He cannot decide now how long it was before he and Eleanor spoke again. He was embarrassed. He spent months disgusted with himself, and when he checks now to confirm when that disgust eased he is not sure that it ever did. He is embarrassed, that decades later Eleanor is what remains. Their past seems so dull and grubby, and their present so – inexplicable. He wonders if he should have brought her along tonight.

They pull up at a junction and wait. In the mirror her eyes become ringed with dark brown and expand in size. She emerges and changes under the nib of the eye pencil as Helen had used to do. In the late Sixties Helen had worn her eyes large and black; her once brown legs had turned ravishing white from the bad northern weather and her knees had seemed to be exposed bone. They are so uncannily different, Helen and Eleanor. Eleanor is plump and her make-up is a mask; he prefers her without it. He wants to tell somebody there has been a mistake. He searches his pockets for a cigarette, finds the accelerator and pulls off.

Eleanor dabs her cheeks in the failing light. 'Are you excited?'

Dear Eleanor, to think that somebody could be *excited* about their own retirement dinner.

'Nervous,' he replies. 'It's a bit like going to your own wake.'

She sniffs and puts the mirror on the dashboard. 'I don't think I'll ever retire. Don't think I'll ever be able to afford to. I'll be digging my own grave to save money.'

She grins; the smell of her perfume edges into his senses as if through a wall of sponge, just some of the smell permeating and the rest lost. What does she even *do* for a living?

'Everyone retires. I tried not to – but there comes a point when it's necessary for you to be eased out. It's a system.'

He worries suddenly that he has forgotten the car keys,

quizzing himself to think where he might have left them, before realising they are in the ignition. Eleanor clears a blemish from the windscreen with the cuff of her blouse. She turns to him.

'I'll look after you,' she says.

'Sara used to call retirement the Sabbath days,' he says, ignoring her. He does not want to talk about being looked after or to look across and catch her eye as if they are sealing a joint fate. 'The *Sabbath Days*, the days of rest. No gathering manna, no ploughing or reaping or pressing –' He frowns out of the window at the moors and the cooling towers in the distance, ejecting broad plumes of cloud into an otherwise clear evening. With his thumb and forefinger he makes a small circle. 'No pressing those things, not plums. The other things.'

'Grapes?' Eleanor ventures.

'Yes. Grapes.' Embarrassed still, he forges on with his point.

'No ploughing or reaping. No cooking. She called them the days of rest.'

'No cooking? Then I'll have to cook for you. Oh Jakey, poor you, it'll be beef sandwiches every day and frozen horpots.'

She puts her hand on his thigh and squeezes.

'There was something about a man not eating muesli,' he begins, on the periphery of a memory he cannot quite place. 'Did you tell me about that, the man who wouldn't eat muesli, or was it meat?'

'I don't think so.'

He pauses, interrogating his brain aggressively for the clarity that sometimes comes out of temporary confusion, but this time it doesn't come. After a lifetime of well-founded reliance on things just fixing themselves, he finds it disturbing to accept that they are more likely, now, to stay broken.

But where was he? What had he been thinking just now, before that other thought?

Eleanor squeezes his leg again and stares lightly at him; he has often asked her not to stare down his foolishness like this as if in great alarm, or, worse still, great sympathy. Her voice, saying something calming he suspects, is somewhere in his head but he is now noticing the plants that push through along the dykes, and tries to conjure their names. Brooklime, he recalls. Labrador tea. Funny that he should remember such trivia.

She scrutinises him as if trying to establish from the way he sits or the expression on his face whether he might let himself down terribly this evening.

'You alright driving?'

He nods.

He must have seen Henry recently because he remembers it, and everything remembered happened either very recently or very distantly; something he must get used to now that there is no middle distance as such.

The moors spin past, the peat dark grey and puddled along the dykes from heavy rainfall. When he saw Henry he showed him the letters. They've been coming ever since Helen died, he explained to his son. They just come and come. All addressed to her: look. Helen Jameson. Look.

There were six or so inmates in the visits room; *Are any of these thieves?* he had asked. A shrug from Henry. *Nobody asks what you're here for*, Henry had said. He found this information unbelievable, but let it pass. He could not abide thieves. Murderers, adulterers, heretics, junkies, kidnappers – not ideal, but the world needs its irregularities – it is too perfectly spherical, too perfectly perfect without. God is too easy without the challenge. But thieves disrupted the oiled mechanisms of give and take that he, personally, took as the most human of human

traits: the ability to recognise value, fairly trade, to save for what seemed important, to spend on what seemed immediate. To give, also, and to provide.

Each of these six inmates, except Henry, was being visited by a woman. One of the women had a child who played sullenly with his father's fingers, lifting and dropping them. He recalls a black couple whose quiet conversation was casual and sporadic as if they were waiting together for a bus. How loyal women are, he had thought – loyal and patient. His mind was drawn to his daughter, he wanted to talk to Henry about her but had no idea what he would say – could not bear, more likely, Henry's casual regard of her. *About Alice*, he wanted to say. *Let's talk about Alice*. Instead he put his hands to his chin and tilted his face upwards.

As he slid the letters across to Henry he looked at the grey walls, the refectory along the wall to his right – no, left, no. Right. He remembers that the woman at the counter looked drowsy as she piled bars of something on a rack. He sipped his tea, usually refusing tea on grounds of its tasting like wet clay, or old wood, but there at the prison it is always strangely delicious – strong, sweet, still hot in the stomach and homely.

Helen was my mother, my mumma, his son had said, cradling his cup in his hands just as Helen used to. *Do you remember I used to call her Mumma? And she used to call me Bubba. And now you sit here and accuse her of having an affair!*

He and Henry had disagreed about the letters; he was sure, is still sure, that if they read the letters they would find infidelity in them. Only a secret lover would keep writing to his beloved after her death, not knowing that she was dead. The thought is painful to him, so much so that he sometimes feels pity for this poor man, who must by now be worried, mustn't he? The lack of replies must be eating at him.

Henry was not interested in the theory and put the letters

aside, yawned and rambled about prison life. They saved their fruit rations, he said, and fermented them with Marmite and sugar to make wine; he asked if he could be sent some Marmite, they had stopped selling it at the prison shop.

There was an argument about who knew Helen better. He remembers he had tried to pull the chair towards the table to impose his view, but the chair was rooted to the floor. In the effort he had done something, spilt his tea or knocked the letters to the floor, it is unclear now, but one of the women had looked around at him as if apologetic, and he had felt, again, something like unworthiness or failure in the slow tired blink she gave before she turned back to her husband.

The argument – the argument had been so familiar. He can't with any honesty say they definitely had it this time, more that it is just an argument that is always there for the having, regurgitated so many times it could be scripted. He sometimes wonders if it is the only conversation he and Henry have really had since Helen died. It is an argument over who knows her best, who is more like her, who loved her most. The debate tires and upsets him; how can he even approach these questions? Helen was his *wife*. Compacted in that word is a whole planet of intimacy, not to mention the fact of choice: that he and Helen chose one another in a way that Helen and Henry never did. Slept together, too. Made Henry. Henry is secondary to Jake-and-Helen, a by-product.

Henry gathered the letters then, from the floor or the table, and patted them tenderly into order. He began to talk about a German poet in his block who had a wife at home with long blonde hair and eyes like planets. The poet wrote his wife a hundred poems a day. People write when they're lonely, Henry said, and it would be no good just writing to yourself, what you say has to be said to someone. Days when the poet couldn't get

his post sorted in time to go out he went mad. Henry smiled as if at a fond memory. He said that maybe those mysterious letters were just from somebody lonely exploiting Helen's charity.

He must have been looking away from Henry during that speech, because he remembers now seeing him suddenly as a stranger: restless, warring, and vulnerable in his – what is the word – jail costume? It occurred to him that, given a choice of who he should be, his son had been launched into a dilemma he had not yet solved. The baby was in him, and the boy, and the man, the old man, the wise, the embittered, the arrogant. His hair had not grown back from whatever it was that had made it come out, either the drugs or the prison razor. There they both sat, more hairless than ever. He had no idea how to relate to his son. They could not pull their chairs closer, and there was no way of bridging the gap. The table and chairs were all of a piece, arranged so as to never be rearranged.

He put the letters in his pocket before he left. Henry whispered something: *There, he said, see that man, he's the one who set his girlfriend on fire.*

As he listened to Henry whisper he looked at the clock and saw its fast hand trip forward; and it started near the four and, by the time Henry stopped speaking, it was near the eleven. In that time Henry had told him about how the man would eat nothing that had been in contact with meat; he would eat only muesli which his girlfriend brought in plastic boxes. Yes, that was where he had encountered that man, in prison. He is relieved; he remembers sharp words with Eleanor when he came out into the car park where she was waiting, because she wanted him to tell Henry about his illness and he could not. They quarrelled, but gently. Everything is always gentle now, even violence and quarrelling. He looked at the prison and felt the stab of pride that he had built it and that it was still standing. Eleanor coughed

when she started up the engine and punched at buttons to get the radio working. It was raining heavily. The moors were puddling around the dykes.

All of this he remembers and can see as plain as day – he just can't say when it happened. Like a photograph that cannot be placed anywhere specific in the album.

His colleagues are sitting around the long oak table and when he walks in they turn and some of them hold their hands together as if they are going to clap. He eyes the bar, the stone floors, the mirrors behind the glass shelves, the window through which the rope of dusty light always used to sling itself, cutting in angles over Rook's figure on a barstool, and he decides he will not succumb to that last refuge of the old – nostalgia. It sounds like a disease, a weakening of the body. Neuralgia, nostalgia. And besides, he is here to look forward, not back.

Whenever he sees these people together, out of context, he is instantly compelled to think of them as he has always done, as the *council corps*; they have always thought of themselves as a muted collective, low in flair and kudos, striving onwards in mediocrity. He realises, as he places himself and Eleanor amongst them, that he has come to feel this too. He has become a member of a group that doesn't know whether to stick together for safety or fly apart for escape.

He sits amongst them: all architects except for one, a girl. She waves across the table at him and he waves back, though he is certain they've never met before. There are so few women in architecture that he would remember if they had. He always wondered why more women didn't become architects, and he never came up with an answer, except maybe that women forget to think big, and for this reason they are not engineers or aeroplane builders.

An inbuilt humility means they never imagine they can create something bigger than their own bodies, whereas with men – well, all he has ever wanted to do is just that. And despite his own standards, he would still maintain for this very reason that one of his ugly and defunct high-rises is better than no high-rise at all.

'Drink, Jake? This is Fergus, his peer he supposes. Fergus with his lank and rangy physique and pale Irish complexion. Before he can anticipate it Fergus is leaning across the table and clutching his forearm in a gesture of solidarity. 'What can I get you?'

'A bourbon,' he says. 'With ice, and a little sugar if they have it.' He offers a twenty-pound note which Fergus declines. He insists, but Fergus is adamant.

It becomes clear that this evening is to be his, and this means that it is all organised for him, and he just has to sit here and behave. In his wallet is a packet of mint which he now lays on the table in a vaguely petulant frame of mind. He considers that he could drink until blind – yes, what an ideal! Drink mint juleps until eloquent, like he has so many times at this very table.

Over dinner he is fretful at first, worrying about Eleanor, worrying that she is out of her depth and that these men, who have all known and liked Helen, should be offended by his replacement of her. But this feeling wanes as the bourbon relaxes him and as he learns that if he is indeed being inappropriate there is a perennial pleasure in that. He would like more of it. Prompted by Lewis, one of the younger architects, he indulges in talk of ideals. There is an unspoken creed to being a member of the *council corps* that says one cannot afford to have architectural ideals. Even theories – even theories without the slightest ambition – are aggravating.

'The modernist project,' he says, 'is not just about lack of ornament – it's about the lack of a need for ornament. Think about

Time speeds up, rushing headlong into conclusions, then it stops. There is something teenagery about it. Something uncomfortable and maladroit as if it has not learnt how to pace itself with space.

'No,' she says, and her words are the first indication that he has been saying something out loud. 'No, Jake. It's you, not time. Time is just as it was. It's you, we have to help you relearn, like I've been telling you.'

She sits at the kitchen table beating eggs. Embarrassing, but he cannot remember her name. So desperately embarrassing because he sleeps with her, he knows her, she is not a stranger.

Since he dragged the police into his disease things have changed; suddenly he is a liability, suddenly nothing he says or does can be trusted, as if it used to be quite an informal kind of illness and now it becomes official. The timeline is a mass of crossings out and corrections. He feels to be the supremely unconfident author of his own life. Question marks appear against words, then he deletes the question marks, thinking that if he doesn't question the truth there is no question about it. It is only *him*, as the woman says, only him who is confusing things.

He bruises mint into the sugar solution with the back of a

spoon and leans his senses into the sphere of the crisp sweet smell. Of course, there is no smell. Every day he wakes and thinks, today I will smell again. Some primitive optimism stirs: today I will smell again! And visions come, as if to correct that optimism

- Henry as a warring adolescent in tight jeans and black boots, and that constricting shirt he always wore as if he were trying to commit suicide by his clothes alone; in the vision Henry's childhood is breaking from him like rocks from a cliff-face, and the boy's adulthood is the result of some avalanche of which he, the father, is the unhappy cause. And of course this has nothing to do with being able to smell and not being able to smell, except for the sense of guilt, that the lack of smell is the punishment for bad parenting, for somehow allowing his son to lose his childhood. Or taking it away.

'It's early for mint juleps,' she says, watching him make the mint syrup.

'We used to drink mint juleps at four in the morning,' he counters.

She smiles and pinches salt into the egg mixture. 'Have you taken your tablets today?'

'Yes,' he nods, and sits, allowing Lucky to rest her head on his knee.

'Let me check.' She goes to the cupboard, to the small box in the cupboard, and opens it. 'The pills are still here,' she remarks. 'Which means you haven't taken them after all.'

'Oh?'

'I'll get some water.' She tips the pills from their bed of - white stuff, white wool - onto her hand and goes to the sink. This is her system, to section off two pills and then go back to check he has had them, as if she is tracking the behaviour of a badger in the garden, the strange snuffling behaviour of some night-time creature.

'I don't want them,' he says. 'They give me a headache.'

She sits and pushes the glass towards him. 'Is that why you didn't take them?'

'I thought I had taken them.'

'Yesterday, Jake, I found pills in the bin.'

He shakes his head. 'I didn't put them there.'

'You mustn't lie. Honesty is everything.'

'I'm not lying. I didn't put them there.'

'Well, anyway. Have these.' She taps the table. 'It's important, they're keeping you well.'

'I didn't put them there. I just thought - I wasn't sure. I didn't put them there.'

Already he cannot think what *they* are, where *there* is, nor what exactly they are talking about. He repeats the line, it comforts, it seems to have meaning even without his understanding it.

She smiles faintly, her scrutiny deep with good intentions. She is wearing wide-awake and all-seeing make-up around her eyes.

'You just wanted to get rid of them. I understand. They give you a headache, darling, I understand, but you must take them, they're doing you good.'

He rises and pushes his chair away roughly. 'I didn't put them there!'

Fuming, lost, he wishes for a beach of stones and solitude, and him in a long coat facing the ocean, him coddled in a coat and miles of windless isolation.

'This is insane behaviour from you, testing me,' he says. 'I am not obliged to put up with it, I have a busy day.' He begins clearing plates and cups from the table and piling them in the sink. Stoically, she takes them out.

'These are clean,' she says. 'We haven't had breakfast yet.'

He eyes this woman - this stranger, friend, those pearl-pink nails resting assured on wide hips, that firm regard, the silver

thing hanging around her neck, the small cough that raises her chest. How dare she presume to be half known to him and half unknown. Darling, she calls him, and the word breaks his heart. Struggling from her gaze he takes a cup and smashes it against the wall, then stares with clenched fists at the mess.

'I didn't put them there,' he says.

'Your grandfather had a scar here and here,' he tells Henry.

'Across both cheeks. At university the Jews would be challenged to fencing matches, and if they lost they ended up with a scar where the other man had made his mark - to show he owned the Jew. To -'

'Stake out his territory.'

'If you like. Territory. Yes, territory.' He straightens himself tall in the chair. 'Of course the Jews learned to fence. They turned out to be better at it than the others. Success is the Jewish disease.'

'All success is a disease, Jake.'

Within moments the pause in the conversation becomes insufferable; the noise of chatter around them and a child babbling encroaches on them. He used to love silences. Now they are just floodplains for questions and doubts, in which the seep of continual panic makes itself known.

Henry has a bruise on his cheek, blue and rude. Neither has mentioned it yet except obliquely but it looks, he thinks, painful and has started to spread beneath his eye. He wonders what happened to the photograph of his grandparents. The fencing scars on his grandfather's cheeks had appeared silver and symmetrical, like tribal scars. Next to him his wife, holding her praise ring with a crooked smile that suggested she might, at any moment, throw the praise ring in the air, twirl around and catch it. Henry has that look too, that mischief.

'What is your surname?' he asks Henry suddenly.

'Jameson,' Henry says, and interlocks his hands at the end of outstretched arms, peering and serious.

'Yes, Jameson, that's right. The same as me, of course.'

He smiles and stirs the tea with his finger. It's hot; he withdraws his finger in surprise. It is gratifying and logical for him and Henry to share names – he can see himself in his son's face, in the dark eyes, black almost, and the long lashes, the straight line of the lips.

'How did you get it?' he asks, waving a finger in the rough direction of his son's cheek.

'Just a fight, nothing important.'

'You shouldn't fight,' he hears himself saying. 'You really shouldn't fight.'

Henry scratches at his stubbled hair and frowns. 'Sometimes you have to. Like you just said my grandfather had to – he'd have been cut to pieces otherwise. It clears the air, it establishes order.'

'Yes, but you shouldn't fight.'

The conversation echoes in his ears as one he and Helen would have had, with the roles played by different actors – now he is Helen, and Henry him. But Helen would have said it with such force, giving anecdotal evidence and quoting from the Bible. *The Reasonable Book* she called it. The Reasonable Book favours peace amongst men, tolerance, gentility, turning the other cheek. He, on the other hand, says it merely as a lazy platitude because he is unable to think. *You shouldn't fight, you shouldn't fight*. It sounds right, after all – broadly acceptable, harmless enough, a wisdom given by a parade of faceless ghosts moving through his brain. He rests on his elbows, places his chin on entwined fingers. 'How did you get the bruise?'

Henry laughs. 'I told you, it's not important.'

Rage again, rage from nowhere – just looking at Henry's shorn

head hears his blood, and seeing the shallow hills and wells of the skull that used to be covered by dark silk curls, and the lost beauty of the face, and the new beauty of age and fear, and the bruise. My child, he thinks. Straightening his shoulders again, winging them back, he pushes the bag he has brought across to Henry. Provisions, as they used to say. The things one provides.

'You don't like my hair,' Henry smiles. After a pause he adds, 'You were staring at it as if you wanted to put it in a bag and drown it.'

He shrugs as he so often does now – a large vacant shrug. 'I think it's quite difficult.'

'I'd grow it,' Henry says, 'but they like you to keep your hair the way it was when you came in, so they can identify you easily. I'd like to grow it.'

'They don't want you to reinvent yourself,' he says, remembering this word, how Helen had said it to him on their second or third date while sitting on bomb ruins in Stepney, running her hands through his newly cut, oiled hair. *You've reinvented yourself. For me?* She is hopeful and happy. *Can you reinvent yourself, he asks her, if you didn't invent yourself in the first place?*

'Exactly,' Henry responds. 'We're supposed to stay as we are, to prove we're useless, to prove to society we're useless so society can feel useful in comparison.'

And what did Helen say in return? He trawls his knowledge of her for an answer, feeling that he must end her sentences now that she can no longer end them herself, and that he will lose her if these memories fail him, lose her completely.

'Henry, I tell you about your grandparents because it's important for you to know who you are and where you come from.'

'Is it?'

'Yes. There was a lot of money – there was very much money given to us when you were a baby, and it was from your

grandparents, and their parents, and theirs. And it should have been yours and Alice's but I have failed you. In failing you, you won't ever know about them.' He reaches forward. 'None of that will belong to you.'

Henry gathers in the top of the canvas bag and holds it to himself.

'It would have made no difference.'

'It would have helped you -'

'Be Jewish you mean? I'm not Jewish. I know about it all, my grandparents, Sara - all those weeks and months I spent with Sara cooking, we talked a lot. She always told me I was going to be amazing, some brilliant achiever.' His hand alights on his head briefly and then sails down, slaps a thigh lazily. 'I know about it, and you're right, none of it belongs to me. I haven't worked out yet what belongs to me. This place I suppose.' He looks around almost affectionately. 'This place.'

They sit quietly for a moment.

'So what happened about the letters?' Henry asks. 'Have any more come?'

'No, no more. I have them, here, do you want to see them?' His hand cradles them in his pocket and he goes to put them on the table.

Henry bars the offer with his palm. 'I don't want to see them. They're Helen's. It's like putting her underwear on the table or something.'

Yes, he thinks. Rather like that. Rather an exposure.

'I opened them,' he tells his son, 'and I know who they're from. A man called D, David.'

Henry narrows his eyes. 'Last time you were here you gave a long speech about how you wouldn't open them - it wasn't morally right, an unopened letter is the property of the sender, etc etc.'

He has no recollection of those words or that visit; it is bleached out like the pattern from a tablecloth. No recollection of when he last saw Henry, no traceability for his own words.

'Well,' he replies eventually. 'I did read them, and the sender is a man called D. It's short for devil.' He smiles, feeling genuinely amused for a moment. 'And he was your mother's lover, another Bible lover, he used to come to her Bible groups. I've met him in fact.' He adds, dishonestly, 'He's extremely ugly.'

'Her lover?'

'Yes, and the letters are very animated.'

Animated, he thinks, but not at all erotic. He leans forward, purs the letters on the table and spreads his palms on the - what is this, what can it be called? - this table plastic. 'They are about Moses and the Mountain of Solitude. And the Ten Commandments. You go up the mountain to pray, and down the mountain to have sex. You see, you have to go down the mountain sometimes. D says there is nothing wrong with what he and Helen did. It's about weeding. It's in the Bible.' He bangs the table softly as he says this. 'It's in the Bible.'

His son looks quizzical and forlorn, and so he reaches forward and takes the small hands, overwhelmed by a need to protect and restore, and be a father, a good open-minded father.

'Henry, she will have had her reasons for what she did,' he assures.

They sit like this for some moments and he is surprised that Henry does not recoil, or that he himself does not. Henry appears to know nothing about his disease - surely he would recoil if he did. The timid little child was always afraid of infection by others. He would whip his hands away now if he knew his father's mind was rotting, but because he does not there is a sense of victory, over the disease itself and its captious, jeering nature: something is only a fact, he tells himself, when a lot of people know it. Until then it is an unfledged rumour.

There is clatter from the – the tea place, the teashop; the woman has dropped something and its smashed pieces mosaic the floor. He sees the liquid spread, hears some ragged applause and a quiet opera of sounds he cannot place, sees everything as if in slow motion and for the first time. Seeing it miraculously, roundly, sharply, red, blue, white, quiet. He blinks at leisure. The experience is new, he thinks, as if he has just fallen to earth. Everything mint and unreasoned.

In time he relinquishes hold of his son, and Henry turns the letters in his hands.

‘They’re not even opened, Jake.’

‘Let me see.’ He takes them from his son and observes the sealed V of paper. ‘No, no they aren’t, you’re right.’

‘So how did you read them?’

‘I don’t know, but I did read them. I remember it.’

Henry leans back and looks around.

‘When I get out of here we’ll go flying. You know that flight I bought you – we’ll do it together next time.’

‘I must have fastened them again,’ he says quickly. ‘Yes, I definitely did that. I used the sticking things.’

‘I’ll be out in about five months. Maybe less. We’ll go flying.’

‘I used the sticking things – that’s right, let me see –’

Henry draws his finger to his lips to signal silence, then reaches into the pocket of his trousers.

‘Here, Jake, I got you a present.’

On his son’s palm is a glass dome, and inside the dome is winter. Loose white, like snow. Inside, navigating the snow, is a mother and child. They hold yellow hats on their heads against a wind nobody else can feel, and their yellow scarves snake up on the same wind, to confirm its direction. It blows across them, left to right. Their long coats are as white as the snow and the yellow is everything, all the colour in the world, the yellow is

what makes the white white. Henry shakes the dome and holds it between thumb and forefinger. Without the scarves and hats the mother and child would be phantoms in the flurry.

Henry hands it over. ‘Here,’ he says. ‘My cellmate was given it by his grandma and he threw it away. I took it out of the bin, I thought you might like it. The poet wanted it – because I had it, such a fucking *child* – he tried to take it.’ He gestures, *yours, have it*. ‘That’s what the fight was for, if you must know.’

‘For this?’

‘Yes,’ Henry says. ‘For that.’

leanor turns briefly.

E'Your mother and Rook didn't drown,' she says. 'Where did you get that idea from?'

She goes back to digging the compost. The cherry tree is thick with leaves and the tight red fists of new fruit; birds hover above its branches. His eyes blink at the aggravated bash of the birds' wings.

'I can think what I like.'

'But it isn't true.'

He sits on a fold-up chair Eleanor has put out. He knows it isn't true, but he feels belligerent. Can he not *say* things that aren't true? If there is no freedom in words and thoughts then where is there freedom?

And anyway in a sense it is true, in that Sara did finally drown when they scattered her ashes over that very same sea, a vision that comes to him now at a slow swoop: Sara is dead (when did she die?), Mother is dead (how did she die?), Mama is dead. Some part of him knows this should matter more than any other thing, and yet he meets the forgotten news with bareness. Alive, dead; there is a profound difference, but he does not know what it is. It affects him, but only as a news bulletin from a distant land.

Eleanor crouches and, holding a piece of bread for the birds, waits for them to fly near. They flap to the ground, hop, but they will not come to her hand.

'Don't you remember that winter,' he says, 'and the muffling snow, and we had to clear it away. You must remember that.'

'The muffling snow.' She chuckles. 'I do remember. I remember everything.'

He folds his arms. 'Well then.'

It is not that he thinks Rook and Sara did really drown that day, nor that he is confused, just that it is a scenario he has run through countless times and whose tragic slant has become addictive to him. Had this terrible thing happened everything he is might be viewed differently perhaps, with more consequence and sympathy, as one might view the mess in a room differently when one discovers it was made by a burglar. Somehow it is not enough to just go wrong in life, to just get things wrong. There has to have been a terrible drama that sets the stream of errors in motion. Had Sara and Rook walked into the sea that day, he would be exonerated. Everything, every other thing would be excused.

'It would have been tragic if they'd died that way,' Eleanor says, watching the birds. 'You need to get the idea from your head.'

'Tragedy is a good thing,' he counters. 'Interesting thing.'

She sits upright for a moment. 'How can you say that? Haven't you had enough of it to know better?'

'I haven't had it at all.'

'Your wife died! Your wife died of a stroke at the age of fifty three. She was perfectly healthy and happy, then suddenly she had a stroke and was gone. Believe me, that is tragic.'

'Death is only tragic when it happens to people under fifty. Death over fifty is just life. It's not sad. Nobody allows the sadness, you just have to get on and cope.'

She extends her arm further to the birds, hunches her back.

'You lost a child.'

'That was my fault, so it isn't tragic. Tragic is when nobody can help it. Comes from the sky. Comes like a downpour.'

When she tries to speak he turns his head away slowly until she is discouraged enough to stop.

'Jake, you seem to think so badly of yourself,' she says eventually. 'How can you think it was *your* fault? You seem to think everything you've ever done is wrong. You're a nice man, you've always been such a nice man.'

He needs the toilet; he can't remember where in the house it is and if he will need to go upstairs, and then if so, which stairs. Two sets. One has to choose carefully. A nice man. Poor Eleanor, she is always so mistaken about everything, so deluded.

'I know you, Jake, I know everything you've done, and you aren't bad. What horrors are you building in your head? What fantasies? What for?'

He keeps his head turned from her and stares into the blankness until his eyes are dry.

'Tell me what you think, Jake.'

Suddenly he feels too confused to answer. Everything seems disbanding and rolling away too fast to fetch.

'Won't come,' she says finally of the birds, and, frustrated, throws the bread on the grass.

He comes to his feet, scattering the birds with his sudden movement, and picks up the bread piece by piece. Then he holds out his hand and stays perfectly still. If he is a nice man he will just die, as Helen was a nice woman and died. The fates clear away the nice first, and then get into the real business with the wicked. I don't want to die, he thinks. I want to go home. I do not want to die before I have got home.

The breeze needles his hair, his brain empties thought by thought, and he feels himself become slowly inanimate. Mindless,

motionless, a stopped clock. Even the need to urinate has gone. The birds approach. Hours and days pass without breath or thought. He begins whispering Irving Berlin: *I've got a great big amount saved up in my love account; Honey, and I've decided, love divided in two won't do*. A smile takes his face and he can feel it lift him. One by one the birds take the bread from his fingers.

In the actual memory it is November and the sky is so full of snow it seems unable to support itself. The sea is black. The threat of snow muffles the mind. The couple stops walking, Rook takes Sara's hands and kisses each one, and Sara kneels and opens her bag.

He decides he will observe them quietly, and so he eases the distance between them with a few steps. Even if they turn they will fail to recognise him with the sun setting behind him and leaving him in silhouette. They, in contrast, are washed with a coat of matt evening light that leaves them plain but for the blue tint of distance. Sara takes a flask and cups from her bag – white porcelain cups with gold chipped rims, he knows – and laying the cups on the sand she pours coffee. She stands; they drink.

Crouching, he looks to his right along the beach. A few seals sleep in the high, drier sand, but the colony must be mostly out at sea. The smell of them remains, like a litter of dog pups. When his father died Sara was at this beach, swimming in the frozen water, eating chips and saveloys with Rook, drinking coffee; she reasoned that the brine eased their creaking joints and the cold was good for the soul. His father had been dead for five hours before Sara came home and found him slumped at the kitchen table. Watching her and Rook now he gets the impression that they are rarely apart. That they seem washed up on the shore, that a mistake has brought

them here to England, that some rectifying will take them back to their homelands, and that he will be left. He suppresses jealousy; there is no use for it.

Rook then takes Sara stiffly in his arms, and she eases herself into them, and he watches the two of them waltz formally around the centrepiece of their coffee cups on the sand. They respond to one another like a muscle responds to the brain. In contrast to everything he sees around him, every relationship and happening, they do not look arbitrary. Each leaf has a pattern, he remembers Sara once saying. And the patterns are repeated, and the pattern of the patterns are repeated. The leaf is a billion numbers that defy chance.

Of course, Sara and Rook had once been all chance, meeting in The Sun Rises, Rook sitting in that dusty rope of sunlight popping mussels into his mouth, Sara the uneasy alien holding a child in her lap and twisting her thick Jewish hair. But they used the years as a filter through which all chance was forced out. Now they are bound like the wooden couple that waltzes in and out of the cuckoo clock every hour. Is it love? Yes. It is not that it might as well be, but that it can't be otherwise.

His mother and Rook waltz wide across the sand, in and out of the snowflakes. They are both skilled dancers. Sara used to go to waltzes as a child when she lived in Vienna; he feels, as he squints against the incoming snow, that he is looking through the muffled haze of time and beyond himself into the past. He is taken by a heat-giving happiness. If Sara and Rook walked straight into the sea now, if they did! This lone man standing on the beach, small in the bigness of it all, watching with a jealous heart as his mother goes to her death in love, and takes her (and his) past with her, this poor rootless man, no wonder he loses his way, he is an effect without a cause; poor man.

But his mother just dances. She seems happy. He isn't a poor

man, he is quite a rich man, an architect, a father, his mother is happy. He'll have to make and answer for his own fate after all. He stands and, giving them one last glance, turns back to the dunes and the car park.

Why are you so anxious? Helen read.

If his memory serves him, she pressed her thumb into the cushion of skin between his eyes. *Jesus asked his disciples: why are you so anxious?*

She smoothed the creases from his brow with her thumb. *Do not be anxious about anything. It will not add a day to your life.*

He told her he had just seen his mother at the beach. That was nice, she replied. Did seeing his mother make him anxious?

If only he could have told her then! Helen, a man is anxious because he has too much time and not enough to think about. A man is anxious because he has lost too much time and has ended up thinking about all he should have thought about when he had the time.

With the dog following him he moves through the house, up one staircase and down another, kicking at objects that get in his way, shouting at a fluttering curtain, at the chimes of the church clock, throwing his weight about only to make certain that he does still have weight. He does, and when he feels it he bears it joyously: this, then, this body is not lost. He is disorientated by the memory of the beach and the seeming nearness of it, so close to his thinking that its waters could be at the top of the stairs and its snows filling Henry's chocolate bedroom.

Eleanor is there and then not. He sees her hunched over and he is moved, wants to put her up straight, hold her, talk to her about the past. Then he sees pink nails, make-up, and gets the giddy sense of the stranger emerging and eclipsing her. And

then he thinks he must have made a mistake because she is hardly Eleanor at all except in outline; if he could grab her and hold her still she might remain as he knows her, but she moves, and the movement confuses him.

Things are getting worse, have got worse, suddenly. Everything is quite wrong and the pills make his head ache to the point of sickness. He is possessed by a sudden boredom that greys the colours. If only he were a child, he thinks, but the thought ends there.

He is furious at useless implements that he can no longer name, at Eleanor who is not steady, who is solid and then disintegrates to his mind, at the coffee machine that perpetually boils dry for lack of water, at the shifting world – the days into nights and restlessly back again, the plates in the sink in the cupboard in the sink in the pill box, the headache in his head and out of his head, the nausea, the rage. To say that all the change is in him is unreasonable and infuriating – that he must be questioned, manoeuvred and ultimately culpable, that all this is his fault but that despite this there is nothing he can do. Everything must now always be his fault. If only D's letters were opened; if only something were Helen's fault too and she could share this burden.

The rage comes so hard, so often – starchy, white rage with no give. Always lately there is a feeling that he must escape and get home, and when he can't he feels hopeless. This morning's rage comes because Eleanor tells him he does not need to wash the windows, he did it yesterday, the day before, the windows are clean. Besides, it is raining, washing windows in the rain is pointless. Pointless as the naked woman and her jars, pointless as the man rolling the rock up the hill (though what man, and what hill, and where did he hear of it?). And yet the icy shine of the glass has pleased him, as has the sight of the windows harnessing

the light, as, too, has his reflection appearing through his own labour as if, at last, Helen has answered his question. *You did invent yourself, you are always inventing yourself.*

In rage at Eleanor's charge of pointlessness he has hurled a bucket of soapy water across the garden; now, guilty and apologetic, he watches her through the gleaming window picking it up and tidying it away, just as she tidies away the fragments of cups and the burnt food and the tins of fish he puts absently in the freezer: the multitude of little arrangements she makes out of his derangements. Eleanor, his external memory, his conscience, his nurse, his cleaner, his cook. She thinks he fails to notice, but he notices. He sees her clearing traces of him from the face of things, and the way her life seems to have become little but an apology and recompense for his actions. Around her all his doings lose substance as if she simply absorbs them. Such broad hips and shoulders on which to rest the weight of his errors.

Sorry, is what he seems to say to her most. Sorry about that. Most of the time he can't even be sure what he is apologising for. Always she ruffles his hair. Never mind, she tells him.

She does not seem to age. Never beautiful, she is still not. Never young, never old, nothing to lose, she has the vigilant indifference of an automatic sprinkler system that floods a room whether or not there is a fire. He does not even remember fully how she came to be living here – what sleight of hand was this that removed Helen and left Eleanor? There is a fog around her. His fog, she will say. Why my fog? He will respond. Why must all the blame be mine? Because (she will attach her hands to her hips) that is the nature of your forgetting. Fog. That is the weather in your head.

He is ashamed of his adolescent moods. The shame is never greater than this, now, as he returns to the garden after his looping, looping like a caged bird up and down the double

stairs, to find Eleanor, poor, watchful, vigilant Eleanor sweating hunch-shouldered against the humidity waiting for him. He can do nothing for her; in truth he is growing afraid of her and of what she is beginning to see in him. He sits on the wall around the raised flower bed with the dog laid across his feet; he checks her name tag: Lucky. Unusual name, he can't imagine why he would have named her this, it doesn't seem like a thing he would do. But then his life doesn't seem like a thing he would do either, not at the moment. He lets his fingers dig the soil.

The air is soupy. A van pulls up at the gates and Eleanor goes to it, he cannot hear what she says to the driver but she walls her body off by hugging her arms across her chest. She is always this way with strangers; they talk – about him? Are they discussing his behaviour? He has done nothing; whatever they think, he has done nothing. He digs in the soil and collects, digs and collects. After a time Eleanor comes away from the gates and relaxes her arms.

'He wanted directions,' she says, and returns to her gardening.

He takes a new pocketful of stones upstairs to the bedroom and rests them with the others at the foot of the French windows. The dog pursues, his canine shadow, the shadow of the part of himself that is still noble, he thinks. Her sheer blackness is brave and her thinness willing. In whatever tight and unlikely spot she lays she makes it home. She settles here by the heap of stones and he sits on the floor next to her, pushing the heap taller until it holds its shape. Perhaps that man did not just want directions. Perhaps they are planning to take him away. He must get more stones. Needs more. Build it up here, build it back here, make it higher, yes, and get some of those stones that have fallen out of Eleanor's armfuls of weeds around the compost. Get some of those off the grass; get things in order.

That night he makes some advances on Eleanor in the bed,

biologies born of habit: she is warm and unfathomable under cover so that he is reminded of a time he cannot place, in which he once discovered her body and was surprised by how he liked it. When was this? Which episode of the past? How long has Eleanor been here? He remembers being relieved by how she opened her arms to him in complete trust and how he entered, dumbfounded by her huge, undutiful breasts (Helen's were egg-like in comparison, and obedient and firm, biology-textbook perfect; Joy had no breasts, only ribs and nipples); here suddenly was a world of breast! A universe of breast! Unshielded and staring at him adoringly. And behind that adoration all he could hear, and all he can hear now, is the deep long moan of failure. *I should not be here, I do not belong here.*

Finally the two of them settle for just holding one another. He is without energy, she is always afraid of doing something to make him unhappy or agitated. They just hold each other with locked limbs.

'Will we be getting something for my headaches?' he asks.

She wraps her arms tighter around his neck. 'Tomorrow we're going to the clinic again, we'll ask about the headaches.'

He separates himself from her and settles on his back. If they are going to the clinic tomorrow he ought to see to his timeline, in case the woman there asks. He tries to remember what that woman looks like and gets a picture of a teacher he had at school, Mrs Webster, her image flashing in front of his eyes after half a century of absence. What musty corner of the brain keeps these images? What nudges them out?

As they lay there he can feel Eleanor's lack of sleep, like Helen's in the last few months. Helen had always been able to sleep so easily, and then suddenly, as if she knew that her time was short, she would lie there and breathe in loud circles to

alleviate what she had begun to call the imps in her chest. Pain, no, not pain. Worry? Was she beginning to get old? Look at her hands – were they an old woman's hands?

There used to be a painting on the wall opposite, he suddenly recalls. Now that he goes to define it, he cannot, except that it was dark, and perhaps of a woman slumped along a dirty mattress. Very often Helen and this woman would look at each other as if they were one and the same person, but born into different rooms at different times in different light conditions. And very often she would sigh, and say, 'There is not very much that separates one human from another.'

And towards the end of her life she said this more and more frequently. Instead of sleeping soundly when the light was switched off she began to turn from one side to the other, and then, as she was falling asleep, gnash her teeth a handful of times, and make disorientated comments about a 'poor woman', a 'fine line' and a 'ruined bed'. Perhaps she even muttered the word D. Yes, and he would not have known to listen for it. Yes, the more thought he gives it now, the more certain he is that she must have mentioned that name.

He gets up and dresses.

'Where are you going?' Eleanor asks.

'To make coffee.'

'Come back soon.'

He sees her white fleshy arms and disc of face in the darkness, nods and goes downstairs. He turns on the coffee machine. On the timeline he makes a mark, November 1961, Rook and Sara at the sea. At 1967 he blackens the mark he has put next to the Six Day War, and he wants to write there: Alice dies. Yet – yet he cannot. It doesn't seem that it can possibly be true. Now more than ever it seems to be the most absurd outcome, something he has made the case through his very fear of it. He doesn't

want to approach the memory. Maybe it is not true. And if it is true, maybe the disease will make him forget it before he can be sure of it. Like cycling off a cliff on fire. If he bides his time – if he winds slowly towards the edge, he will lose consciousness before the ground disappears.

He makes another mark: 1980, painting goes missing from bedroom wall. Nothing in him can vouch for this claim; in all honesty he can remember nothing at all of the last twenty or so years of his life. The gap on the timeline is ominous and looks better with this careful little detail, inevitably Mrs Webster will be pleased. Then he puts on his coat and pushes D's letters into a pocket, summons the dog and leaves the house, thinking he will go and visit Henry. The prison seems suddenly safe and homely, everybody tucked in their T-shaped wings and forced into communities. There are not these loose times, and Henry is probably waiting for him.

He cuts across the main road and past the church, and, gripping D's letters, delves into the heavy darkness of the lane opposite. Beneath the letters is something else, smooth and hard; he cannot identify it. At first, when he takes it out and holds it on his palm, he is puzzled. A snow thing? Crystal snowball thing. He shakes it. Slowly he remembers where it came from, that Henry gave it to him for his birthday some years ago, and as he remembers that day (snowy, and they were walking in the woods) warm nausea breaches his stomach.

The crystal snowball tells the story they all know, he, Henry and Alice, the story of their beginnings: it is the end of the 1800s, a shoemaker and his daughter venture out into the Austrian woods in the snow to find mushrooms, and discover in their path a child wearing a lace hat and yellow shoes with a bullet hole in her head, the mother with a yellow hat, yellow shoes, yellow foam in her mouth and a revolver by her side. She has

shot her daughter and then herself, for what reason nobody knows. Gory photographs and speculation make the papers every day for a week.

A man called Arnold is sitting in his chair, feet on a stack of books, a Siamese cat in his lap, a coffee in a chipped gold-rimmed cup in one hand and the corner of the newspaper in the other: he is trembling as he reads. It is Vienna, Strauss is dead and the century is closing. He touches his silver fencing scars. How could a mother kill her own child? Closing the shop he rushes home through the snow to his wife, finding her twirling a praise ring with a twinkle in her eye. He takes her to bed. Must replace a life for a life, he thinks. Life is fragile, even when times are good, life is fragile enough to leave a child in yellow shoes dead in a wood. They call their lovemaking Conception Events. She, Minna, thinks of love and life, her belly full of fried fish. He, Arnold, thinks of the dead child. Somewhere in the clash of these opposite thoughts Sara is conceived.

Twenty-eight years later Sara fights back the death in her, thinks not of the bullet hole but of the yellow, and her son Jacob is conceived. Thirty years after that Jacob takes the hand of a slight freckled woman in the bombed relics of Stepney and invites her home. The woman looks at the church of St George opposite and nods her consent. She is thinking of Jesus, he of bombs, London bombed and bombed, London rebuilt. In the midst of their uncertain hopes Henry is conceived. Two years later she is thinking of the cherry tree, of fate. He knows little but yellow, a yellow dress, the sun glinting off the glass of his extraordinary would-be house. In the midst of a yellow autumn Alice is conceived. Out of the story a family grows: here they are, one, two, three, four.

The story has not ended then. By virtue of their existence Alice and Henry are fighting for its happy ending. He and the

dog wind on at random, he now realises, along the dark street; he has no idea where the prison is. The lip of the moors opens out just ahead in an expanse of no-building, nothing. There is a choice, to go out into this nothingness or to go back home. Ambition and fear rub up in his bones; he looks back and sees a figure running towards him, a woman; large, cumbersome, running, and a breathless voice that calls, *Jake?*

He shakes the snow thing again. Thinks of his son, his history, the birth of his children. In the snow the woman and child dig in their heels, hold their yellow hats and stride on.